Antonio Santamarina

El cine negro en 100 películas



Cine y comunicación

Alianza Editorial

Annotation

EL CINE NEGRO EN 100 PELÍCULAS ofrece un panorama amplio y representativo de un género cinematográfico que, si bien nacido en circunstancias muy concretas (el Hollywood de la transición entre los años veinte y treinta), alcanzó rápidamente un duradero favor entre el público que se ha prolongado, sin perder un ápice de vigor, hasta nuestros días, con filmes como Jackie Brown o L. A. Confidential. Atendiendo a una ordenación cronológica que permite al lector que así lo desee tener una visión histórica evolutiva del desarrollo del género, ANTONIO SANTAMARINA proporciona, además de la ficha de cada film, un comentario y análisis sucinto del mismo, rematado por una relación de referencias a otras películas vinculadas por su tema, protagonista o director.

Antonio Santamaría

El cine negro en 100 películas

EL CINE NEGRO EN 100 PELÍCULAS ofrece un panorama amplio y representativo de un género cinematográfico que, si bien nacido en circunstancias muy concretas (el Hollywood de la transición entre los años veinte y treinta), alcanzó rápidamente un duradero favor entre el público que se ha prolongado, sin perder un ápice de vigor, hasta nuestros días, con filmes como Jackie Brown o L. A. Confidential. Atendiendo a una ordenación cronológica que permite al lector que así lo desee tener una visión histórica evolutiva del desarrollo del género, ANTONIO SANTAMARINA proporciona, además de la ficha de cada film, un comentario y análisis sucinto del mismo, rematado por una relación de referencias a otras películas vinculadas por su tema, protagonista o director.

Introducción

Este libro tiene como objetivo ofrecer un panorama amplio de lo que ha sido la evolución del cine negro norteamericano a través del comentario y análisis sucinto de un centenar de sus producciones. Lo que se propone es un recorrido por la historia del género desde sus inicios, allá por los años treinta, hasta finales de los años noventa, con un par de incursiones aisladas en dos de los títulos que pueden ser considerados como precursores del primitivo cine de gángsteres.

Tiene también la pretensión, algo más ambiciosa, de servir como guía para introducirse en los terrenos procelosos de las ficciones criminales sin olvidar, por ello, la inevitable función de consulta que suele acompañar a este tipo de obras. Esta intención ha guiado los criterios de selección de las cien películas, la disposición cronológica de las mismas dentro del texto e, incluso, el contenido de las voces. Se trata, con ello, de favorecer una lectura continuada del libro y de ofrecer, al mismo tiempo, una visión más global de la evolución del género a lo largo de las siete décadas de su existencia. Se invita de este modo a una lectura articulada de la historia del cine negro, a través de cada una de las películas analizadas en el libro, que permita entender las diversas corrientes que surgieron en su seno, las influencias que ejercieron otros géneros cinematográficos en su desarrollo, la configuración de los distintos arquetipos de personajes a lo largo del tiempo y sus estructuras narrativas y formales.

Antes de seguir adelante conviene, no obstante, aclarar el significado con el que se utiliza, en el título de la obra, un término tan sujeto siempre a debates como el de cine negro. Una cuestión espinosa de resolver, por otra parte, si no se realizan antes algunas precisiones previas tan inevitables como necesarias y, al mismo tiempo, tan reiteradas en todos los estudios sobre el género que tal parece como si una maldición faraónica persiguiese a todos aquellos que tratan de penetrar en los arcanos de las ficciones criminales.

Vaya como punto de partida que la crítica anglosajona se libra de esta condena al utilizar, dentro de sus clasificaciones genéricas, el termino más laxo de *thriller* (palabra derivada de *thrill:* emoción, sensación, estremecimiento) para englobar dentro de esa etiqueta tanto al cine de gángsteres como al cine negro, al policíaco, al de suspense, al de acción o, en definitiva, a todos aquellos filmes que guardan relación con el misterio, la intriga, las persecuciones, etcétera. Es en Europa donde la crítica francesa acuña el término «cine negro» para caracterizar a una serie de películas norteamericanas que llegan, como en aluvión, a las pantallas galas entre julio y agosto de 1946: *El halcón maltés, Laura, Historia de un detective, Perdición y La mujer del cuadro.*

La denominación hace fortuna y se traspasa luego al resto del continente sirviendo para definir a una serie de obras cuyos contornos se resisten, pese a todo, a su clasificación genérica dentro de esa fórmula. ¿Qué se entiende, entonces, por cine negro? Las respuestas a esta cuestión son variadas, pero, quizás, no sería difícil convenir que el término sirve, ante todo, para caracterizar a un tipo de películas que giran alrededor de temas criminales, o de la presencia del delito, protagonizadas por personajes situados en la frontera de la ley (gángsteres, criminales, policías o detectives) y con un fuerte contenido expresionista en la estilizada formalización visual de sus imágenes. Películas que ofrecen, desde la ambigüedad en la que se instalan sus contenidos, un retrato metafórico, y en presente, de los males que aquejan a la sociedad norteamericana de la época en la que sus títulos se asoman a la pantalla.

De todos estos elementos, a los que cabría añadir todavía algunos otros más, lo que confiere su verdadero carácter «negro» a estas películas es —antes que su temática— su construcción formal (más deudora del expresionismo que del realismo), la textura visual de sus imágenes, su estructura narrativa, la puesta en escena, los criterios de planificación y la mirada crítica con la que el director contempla los hechos narrados.

En otras palabras, la utilización de un lenguaje elíptico y metafórico para describir un mundo casi de pesadilla, donde las fronteras entre el bien y el mal aparecen completamente difuminadas y donde las luces pugnan dolorosamente por abrirse camino entre las sombras. Como resultado de este combate conceptual y formal, el relato sufre diversas fisuras y quiebras dentro de sí (ruptura de las conexiones causales, disgregación narrativa, fractura de la continuidad temporal), al mismo tiempo que el estilo sufre también una serie de desgarramientos internos que se traducen, exteriormente, en encuadres forzados, inestabilidad de las líneas compositivas dentro de los planos, iluminación de éstos con un sentido casi siempre más dramático que funcional, planificación puesta al servicio de lo metafórico.

El resultado es la creación, en palabras de Raymond Borde y Etienne Chaumeton, de un «malestar específico» en los espectadores como consecuencia de la desaparición, dentro del entramado narrativo y formal de estas películas, de «sus puntos de guía psicológicos», dinamitados desde el interior de la construcción de las propias obras. De ahí, por lo tanto, que la subjetividad del crítico o del historiador deba jugar un papel decisivo a la hora de encontrar o definir esa especial atmósfera que caracteriza a las ficciones negras y de ahí, también, la dificultad para establecer con precisión los contornos de las mismas, teniendo en cuenta, además, las contaminaciones frecuentes que se producen entre unos géneros y otros.

Se trata, por último, de obras que surgen como producto de un aparato industrial determinado (el sistema de los estudios de Hollywood) y de un contexto histórico muy concreto (el proceso de conversión de una sociedad rural en la primera potencia económica y militar del orbe) y que, como tales, viven su decadencia cuando comienza la crisis de los estudios en los años cincuenta y que, al mismo tiempo, se encuentran íntimamente unidas a la sociedad que las alumbra, por encima de las ramificaciones que hayan podido tener en otros países.

De seguirse estos presupuestos previos hasta sus últimas consecuencias, el libro debería centrarse exclusivamente en el análisis de cien películas norteamericanas producidas durante el período que media entre 1941 y, estirando mucho sus límites, 1960. No obstante, si bien se ha mantenido el criterio de concentrarse tan sólo en la cinematografía estadounidense (el cine negro es, a fin de cuentas, un fenómeno nacido y aclimatado en ese país), se han estirado los límites temporales en un sentido parecido al que la crítica anglosajona realiza con el *thriller,* pero buscando una mayor adecuación de las películas elegidas a lo que la crítica europea entiende como «film noir».

Esta solución puede ser útil, pese a su eclecticismo, para la aproximación al género o a cada una de las películas que propone el libro, siempre que no se olvide la evolución seguida por el cine negro a lo largo de su desarrollo histórico. Una evolución que, de manera resumida y esquemática, puede sintetizarse así:

Precursores y antecedentes (de 1912 a la instauración del cine sonoro).
Primitivo cine de gángsteres (de 1930 a 1941).
Cine negro clásico (de 1941 a 1960).
El *thriller* moderno (de 1961 a 1980).
La ficción criminal posmoderna (de 1981 a 1998).

La voluntad de ofrecer un panorama amplio del cine negro se ha extendido, de forma natural, a la selección de las películas, realizada con el criterio de elegir los títulos más representativos de la evolución seguida por el género a lo largo de su trayectoria. Una opción que implicaba, inevitablemente, dar el debido contrapeso tanto a las diferentes épocas y tendencias surgidas dentro de su seno como a los directores que han cultivado con mayor frecuencia, y asiduidad, esta clase de ficciones.

Criterios de calidad se han unido así a criterios de representatividad y la conjunción de ambos ha propiciado que algunas obras de indudable calado no aparezcan dentro de la selección y que otras, con menor mérito que aquellas, se incluyan, sin embargo, dentro de ésta. La exclusión más dolorosa de todas afecta, sin duda, a *Sólo se vive una vez (You Only Live Once,* 1937), pero la presencia de su director en el libro con un total de cinco obras y las circunstancias añadidas de que tanto la temática de la película se halle, más o menos presente, en tres títulos de otros cineastas como que otro filme de Fritz Lang *(Furia)* se encuentre seleccionado para representar el cine de denuncia social de los años treinta ha motivado esa exclusión, que suscita todavía dudas.

Otras operaciones semejantes ha habido que efectuar también en diferentes épocas, tendencias y cineastas. Mientras, en sentido contrario, se han incluido algunos títulos que bien sea por la novedad de sus procedimientos estilísticos *(La dama del lago),* bien por las secuelas que originaron tras su estreno *(Harry el Sucio* o *Contra el imperio del crimen),* bien para explicar algunas aproximaciones innovadoras a los contornos del género *(Gloria),* bien por el éxito cosechado en su momento *(Pulp Fiction),* bien por otras razones servían de forma conveniente para ilustrar la evolución del cine negro.

Este propósito ha guiado también el modelo de acercamiento a cada una de las películas seleccionadas. Así, de acuerdo con la intención de ofrecer una visión lo más global posible del género, se ha aprovechado el texto de cada uno de los títulos para, según parecieran proponer los

contenidos de éstos en cada caso, ofrecer breves informaciones ya sea acerca de las fuentes del cine negro, ya de la evolución de las distintas tendencias y corrientes dentro de él, ya de la historia de Estados Unidos en sucesivos períodos, ya de las distintas tipologías de personajes, etcétera. Una vez aportados estos datos, el comentario de cada una de las películas se centra, con la brevedad requerida por esta clase de obras, en analizar las propiedades específicas de cada título, prestando atención especial a sus rasgos más destacados y procurando desechar toda información adicional que se aleje demasiado de los contornos del propio filme.

Por lo tanto, ni desde el punto de vista de la selección ni desde el punto de vista del acercamiento crítico se ha pretendido, en ningún momento, que las películas elegidas fueran las cien mejores del cine negro, pero sí, en cambio, que pudieran considerarse entre las más representativas del género a tenor de los criterios apuntados con anterioridad. Adicionalmente y para subsanar las posibles lagunas, se ha incluido, junto al índice de películas y de directores, una filmografía complementaria compuesta por otros cien títulos que, sin agotar ni mucho menos el catálogo del cine negro (tal y como aquí se entiende este término), pueden permitir avanzar dentro de él con la ayuda de la bibliografía básica que se incluye también al final del volumen.

Unas últimas advertencias: las cien películas se han dispuesto dentro del libro siguiendo un orden cronológico para que el lector que así lo desee pueda tener una visión histórica evolutiva del desarrollo del género. Cuando varias producciones, como es relativamente frecuente, coinciden dentro de un mismo año, la disposición de aquellas se ha realizado —al igual que en el índice de películas— según el orden alfabético español y con independencia de si la primera palabra del título es un artículo determinado o indeterminado, ya sea en castellano o en inglés. La única excepción a esta regla la constituye *El último refugio* (1941) que, por cerrar el ciclo del cine de gángsteres, se ha colocado antes que *El halcón maltés* (1941), la obra que, según se viene aceptando habitualmente, inaugura el período del cine negro propiamente dicho.

Asimismo, las películas que tienen su propia voz dentro del libro figuran señaladas con un asterisco al final de su título cuando aparecen mencionadas, por primera vez, en los textos de otros filmes para, además de aligerar la lectura, favorecer una lectura cruzada entre unas obras y otras y, de paso, conseguir una cierta unidad del libro, pretendida y quien sabe si alcanzada. Se incluye, por último, un apartado al final de cada voz donde, al hilo casi siempre de alguno de los rasgos más sobresalientes del contenido de ésta, se proponen incursiones adicionales dentro del género negro siguiendo el rastro de otros trabajos del director de la película, de algunos de los actores, del guionista, del arquetipo que representa el personaje principal, de la tendencia en la que se ubica el filme, etcétera.

RELACCIÓN DE LAS CIEN PELÍCULAS DE CINE NEGRO

Los mosqueteros de Pig Alley

THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY 1912

DIRECCIÓN: David W.Griffith. PRODUCCIÓN: Biograph. ARGUMENTO: David W. Griffith. FOTOGRAFÍA: Billy Bitzer. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Elmer Booth, Lilian Gish, Alfred Paget, Harry Carey y Dorothy Gish. METRAJE: 1.314 pies. Blanco y negro.

Aun cuando el origen del fenómeno del gangsterismo en Norteamérica se pone en relación casi siempre con la aprobación de la ley Volstead, que, a partir de su entrada en vigor el 17 de enero de 1920, prohibió el consumo, distribución y venta de bebidas que contuvieran más de un 0,5 por ciento de alcohol, antes de esta fecha existían ya toda una serie de películas que hacían referencia, de una u otra manera, a la delincuencia organizada que asolaba, desde comienzos de siglo, algunas de las grandes ciudades estadounidenses.

Si bien parece cierto que los gángsteres que saltaron a las páginas de los periódicos durante la Ley Seca eran norteamericanos de segunda generación —es decir, hijos de los inmigrantes europeos que llegaron en el último tercio del siglo XIX al Nuevo Mundo—, no lo es menos también que mucho antes de implantarse la Prohibición varias organizaciones mañosas se habían hecho ya con el control de algunos barrios de Nueva York. De ello darán cuenta los fotogramas de varios títulos madrugadores, dirigidos por el prolífico David W. Griffith, como *The Fatal Hour* (1908), The Lonedale Operator (1911), *A Terrible Discovery* (1911), *The Transformation of Mike* (1911) y, sobre todo, la película que se considera como la introductora del cine de gángsteres: *Los mosqueteros de Pig Alley.*

Con vocación documentalista, ambientada en la época contemporánea de la acción y rodada en los exteriores del Lower East Side neoyorquino —en concreto, en la calle 12 Oeste, no muy lejos de donde la productora Biograph tenía sus estudios—, en ella se narran las desventuras de una joven dependienta de una pastelería a la que pretenden los jefes de dos bandas rivales que, en connivencia con la policía, se reparten el territorio donde se desarrolla la trama.

La película retrata la miseria de los bajos fondos, de las calles marginales donde viven los protagonistas —Pig Alley es el nombre que recibe, precisamente, una de las callejas del barrio donde transcurre la acción—, mientras sigue las peripecias de la dependienta y de su joven marido músico intentando escapar de las asechanzas de los dos hampones que controlan el lugar.

Desde este punto de vista, *Los mosqueteros de Pig Alley* puede ser entendida como un anticipo, muy primitivo todavía, de algunos títulos del cine de gángsteres —sobre todo *Ángeles con caras sucias** (1938)— surgidos en la segunda mitad de los años treinta que analizan en sus imágenes el fenómeno social del nacimiento de este tipo de delincuencia. No obstante, la verdadera importancia del filme radica, fundamentalmente, en que aparecen en él algunos temas y motivos que serán luego característicos de esta corriente cinematográfica. Entre ellos, la corrupción policial, el enfrentamiento entre bandas rivales, la pareja que, como un preludio, acaso, de lo que sucederá más adelante en *Hampa dorada** (1930), debe defenderse de las insidias de los jefes de aquellas, el salón de baile como lugar de encuentro de los mañosos, el bar como refugio de los delincuentes, etcétera.

Anunciada como una película que presentaba con crudeza y veracidad la acción de los gángsteres para reclamar una acción radical de las autoridades contra éstos, su narración guarda todavía dentro de sí un cierto tono melodramático y novelesco, con aires de folletín, que será muy característico de los títulos de esta tendencia durante el período mudo y, más allá aún, de la propia estructura dramática de las producciones anteriores a la llegada del sonoro. Unos elementos que contrastan con la aludida voluntad documental de sus imágenes y con la pretensión sociológica que se deriva de éstas, con la descripción de tintes realistas de los ambientes sórdidos donde tiene lugar la acción y con el apunte incipiente de la influencia que éstos ejercen sobre sus habitantes para conducirlos, casi de manera inexorable, por los senderos del delito y de la violencia.

Otros títulos precursores del cine de gángsteres de este período:

Traffic in Souls (1913), de George Loan Tucker.
The Gangsters and the Girl (1914), de Scott Sidney.
The Regeneration (1915),deRaoulWalsh.
The Italian (1915),de Reginald Baker.

La ley del hampa

UNDERWORLD 1927

DIRECCIÓN: Josef von Sternberg. PRODUCCIÓN: Paramount (Héctor Turnbull). GUIÓN: Ben Hecht y Robert N. Lee. FOTOGRAFÍA: Bert Glennon. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Hans Dreier. INTÉRPRETES PRINCIPALES: George Bancroft, Evelyn Brent, Clive Brook, Larry Semon y Fred Kohler. DURACIÓN: 82 min. Blanco y negro.

En el momento del estreno de la película, han transcurrido apenas siete años desde la instauración de la Prohibición, y el crecimiento de la delincuencia en Estados Unidos ha resultado tan acelerado que el senador George W. Morris se dirige al presidente del país para solicitarle, tras la invasión de Nicaragua por las tropas norteamericanas, que «retire los marines de Centroamérica para enviarlos a Chicago». Para entonces, Al Capone se había hecho con el control de la parte norte y oeste de esta ciudad, Frank Costello extendía sus tentáculos por Nueva York y una multitud de bandas de hampones de diversa procedencia se diseminaba a lo largo y ancho de la nación siguiendo el reguero de dólares que dejaba tras de sí la venta clandestina de alcohol y los negocios sucios que florecían a su alrededor.

Las noticias de las fechorías cometidas por este ejército de las sombras salpicaban las portadas de los periódicos de la época, y sería precisamente Ben Hecht, un escritor y periodista interesado por el mundillo de los bajos fondos, quien escribiera un relato de dieciocho páginas que serviría de base para el tratamiento narrativo de *La ley del hampa* y que, tras su transformación en guión, daría a su autor el primer Oscar de esta especialidad concedido por la Academia.

Tomando como fuente de inspiración la figura del conocido gángster Jim Colosimo, la película describe las andanzas de Bull Weed (George Bancroft), un hampón solitario y algo romántico que se dedica a atracar bancos o, si el asunto lo requiere, a asaltar joyerías para hacer regalos a su amada. El desarrollo dramático de la narración se funda sobre dos tipos de enfrentamientos que tienen a Plumas (Evelyn Brent) —la novia de Bull Weed— como eje de ambos. De una parte, el que contrapone a éste con Buck Mulligan, otro delincuente de su misma catadura que intenta arrebatarle a Plumas por la fuerza. De otra, el que lo enfrenta a Rolls Royce (Clive Brook), el abogado al que Bull había sacado previamente del arroyo y del que acabará enamorándose su novia.

La construcción de la película se aleja, por lo tanto, del esquema de ascensión y caída característico del cine de gángsteres de los primeros años treinta para deslizarse por los senderos del melodrama —el género articulador por excelencia de la narrativa del cine mudo— hasta acabar con el sacrificio de Bull Weed, y con el testimonio de amistad que le brindan Rolls Royce y Plumas. La intriga sentimental sustituye así a la ambición y al afán de poder que presiden el desarrollo dramático de ficciones como *Hampa dorada** (1930), *El enemigo público** (1931) o *Scarface** (1932), mientras la acción progresa sustituyendo la línea recta por los meandros del enfrentamiento entre los cuatro personajes.

En el fondo, pues, *La ley del hampa* puede considerarse todavía como un antecedente de los filmes de gángsteres de la década siguiente, ya que ni la estructura de la narración, ni la construcción del personaje principal, ni la visión romántica que Sternberg realiza de éste (imposible de mantener en los años posteriores de lucha abierta del Estado contra la delincuencia) se ajustan a los patrones genéricos que desarrollarán luego los títulos más emblemáticos de esta corriente.

Pese a todo, la película realiza un retrato de Bull Weed en el que existen ya una serie de rasgos que serán luego característicos del arquetipo del personaje del gángster, como la brutalidad y la animalidad en su comportamiento, la gestualidad interpretativa, la desconfianza y los celos enfermizos, la incultura o el tic de jugar con una moneda (en este caso doblándola), como más tarde hará Rinaldo en *Scarface.* Igualmente, el letrero luminoso que Bull lee al salir del Dreamland Cafe («La ciudad es tuya») pone en relación *La ley del hampa* con este último título (donde las imágenes muestran un rótulo semejante con la leyenda «El mundo es tuyo»), pero mientras que en *Scarface* este anuncio sirve como contrapunto del proceso de ascensión hacia el poder de su protagonista, en el filme de Sternberg no pasa de ser un simple rasgo más para caracterizar al personaje principal.

Los escenarios donde se desarrolla la acción forman parte también de la misma codificación genérica (el bar donde se reúnen los gángsteres, el baile en el que participan todos ellos, el búnker que sirve de refugio para su protagonista), pero, a diferencia, por ejemplo, del Griffith de *Los mosqueteros de Pig Alley** (1912), Sternberg los recrea en los estudios de la Paramount, construyendo una ciudad tan imaginaria como el Marruecos que idealizaría más tarde en la película del mismo título *(Morocco,* 1930) o como el enclave al que alude *El expreso de Shanghai (Shanghai Express,* 1932).

Una estilización que se traslada también a la puesta en escena, que adquiere vida propia en el espléndido juego de luces y sombras y que deja entrever la influencia del expresionismo alemán en secuencias como las del juicio a Bull Weed, de la liberación de éste de la prisión o del baile anual de los gángsteres. Elementos todos ellos que aparecerán también, de una forma u otra, en el siguiente trabajo del cineasta dentro de esta corriente —*Los muelles de Nueva York (The Docks of New York,* 1928)— y sobre los que se basa, más que en los aspectos temáticos propiamente dichos, la influencia que el realizador austríaco ejercerá sobre el desarrollo posterior del cine negro. Para ello hará falta, primero, que al nuevo arte llegue el sonido, ese mismo que requiere ya a gritos la secuencia inicial de *La ley del hampa,* con la explosión del atraco al banco, el tableteo de los disparos, las voces de alarma y el ulular de las sirenas de los coches de policía.

Otros filmes negros con Ben Hecht como guionista:

- *Scarface** (1932), de Howard Hawks.
Encadenados (Notorius, 1946), de Alfred Hitchcock.
El beso de la muerte (Kiss of Death,* 1947), de Henry Hathaway.
Nube de sangre (Edge of Doom, 1950), de Mark Robson.

Hampa dorada

LITTLE CAESAR 1930

DIRECCIÓN: Mervyn LeRoy. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Hal B. Wallis). GUIÓN: Francis E. Faragoh y Robert N. Lee, según la novela de William R. Burnett. FOTOGRAFÍA: Tony Gaudio. MONTAJE: Ray Curtiss. MÚSICA: Erno Rapee. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Anton Grot. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks, jr., Glenda Farrell, Ralph Ince y William Collier, jr. DURACIÓN: 77 min. Blanco y negro.

Con la irrupción y extensión del sonoro, el cine emprende la búsqueda de nuevos argumentos e historias donde la palabra y el sonido tengan un mayor protagonismo que permita deslumhrar a los espectadores con las novedades expresivas del reciente invento. El éxito de la novela negra durante esos años y la actualidad de los temas que trataba —con los gángsteres convertidos, sobre todo tras la matanza del día de San Valentín (1929), en portada casi diaria de los periódicos-hizo que los ojos de los productores se volvieran hacia ese género a la hora de encontrar una de las fuentes de las ficciones negras.

A ello contribuirían también, de manera decisiva, algunos rasgos de esos relatos —como la descripción conductista de los personajes, los diálogos rápidos, incisivos y cortantes o la narración fragmentada— que parecían trasladables directamente al medio cinematográfico, así como el retrato crítico que estas historias trazaban de la sociedad norteamericana de la época.

Aun cuando históricamente la primera tendencia en surgir dentro de la novela negra sería la denominada *hard boiled* («duro y en ebullición», por referencia al héroe de estas narraciones), los primeros relatos que fueron llevados a la pantalla pertenecían a la corriente *crook story* («historias de delincuentes»), probablemente porque éstos presentaban una línea argumental, dramática y estructural más clara y sencilla (más adaptable, en definitiva, al desarrollo técnico del cine en esos momentos) que aquellas y porque sus historias parecían entresacadas de las crónicas diarias de sucesos.

Dentro de esta tendencia se engloba precisamente *El pequeño César* (1929), la novela de William R. Burnett cuya lectura sedujo a Mervyn LeRoy y le llevó al despacho de Jack Warner para convencer a éste, a Darryl Zanuck y a Hal B. Wallis de la necesidad de trasladar la historia a las pantallas. El resultado merecería el esfuerzo del realizador, ya que la película, estrenada en diciembre de 1930, fue un gran éxito de público y de crítica e inauguró la corriente del cine de gángsteres, que disfrutaría de una gran popularidad en esos años.

Siguiendo la trayectoria del hampón de ficción Cesare «Rico» Bandello (Edward G. Robinson), *Hampa dorada* sienta la mayoría de las bases de las convenciones narrativas, dramáticas y arquetípicas del cine de gángsteres. Desde el primer punto de vista, la película sigue, como será habitual luego, un esquema lineal —con un planteamiento, un nudo y un desenlace— que muestra la ascensión al poder, el apogeo y la caída posterior del protagonista de la narración. El motor de la acción —como demuestra la escena inicial con el atraco a la gasolinera— es la ambición de Rico por tratar de ser alguien, lo que le conducirá, primero, a formar parte de una banda de mañosos y, después, a ocupar por la fuerza el lugar de su jefe, dejando el camino sembrado de cadáveres.

Si la línea narrativa principal sigue —desde un enfoque externo— la evolución de este personaje (para quien la única vía posible hacia el éxito social consiste en desalojar de su puesto al *capo* de la banda), el conflicto dramático se articula sobre las relaciones entre Rico y Joe Masara (Douglas Fairbanks, jr.), su antiguo compañero de correrías. El primero intentará triunfar por el camino de la delincuencia mientras que el segundo, bajo la influencia beneficiosa de su pareja —Olga Stassof (Glenda Farrell)—, elegirá el del baile, sin que los esfuerzos de su ex compinche por apartarle de su vocación y de su novia consigan ningún fruto.

Carente de espesor psicológico, convertido en un estereotipo más que en un ser de carne y hueso, y descrito, fundamentalmente, a través de la brutalidad de sus acciones y de la fiereza de sus gestos, el personaje de Rico Bandello incorpora casi todos los rasgos característicos de los protagonistas de estas ficciones. Entre ellos, la infantilidad de sus comportamientos, la vanidad, la fascinación por el lujo como signo de poder (el alfiler de corbata, el anillo y, sobre todo, el esmoquin que simbolizan el proceso de ascensión de Rico), la homosexualidad larvada que manifiesta en su rechazo a las mujeres y en la relación que mantiene con Joe Masara y la orfandad paterna como metáfora, acaso, de la pérdida de los referentes de su país de origen y de sus deseos de integración en la nueva sociedad de acogida. A su lado, el resto de personajes cumple sobre todo una funcionalidad estrictamente narrativa, afirmándose bien como contrapunto del protagonista (Joe Masara), bien como ayudante de este último (Olga Stassof), bien como punto de mira de sus deseos de poder (Sam Vettori).

Filmada mayoritariamente en planos medios, con algún inserto de detalle, y siguiendo con bastante pulcritud las pautas de la planificación clásica, *Hampa dorada* encierra sus imágenes en un universo de ficción donde los escenarios (el club, las habitaciones secretas, el salón de baile) aparecen tan codificados como en *La ley del hampa** (1927), o bien presentan alguna novedad (la mansión art-decó de Sam Vettori), y donde la eficacia narrativa se manifiesta en la preocupación del relato por situar de forma precisa, a través de los carteles de los lugares, la localización concreta de la acción en cada momento.

Aun cuando un inserto inicial y otro final (tras la famosa secuencia de la muerte de Rico debajo del cartel que anuncia el éxito de Joe y Olga) pretenden dar al filme un tono ejemplarizante, denunciando la lacra social del gangsterismo, lo cierto es que *Hampa dorada,* al igual que otros títulos de esta corriente, ejercieron una fascinación evidente sobre el imaginario de unos espectadores que, en plena depresión económica, podían sentirse identificados con el triunfo social de su protagonista y, más tarde, congratulados con el castigo que recibían sus andanzas delictivas. Una visión, en cierto modo apologética del gángster, que no estaría dispuesta a soportar, apenas un par de años después, la nueva Administración que llegaría al poder con Roosevelt a la cabeza.

Otras películas basadas en novelas de William R. Burnett:

Pasaporte a la fama (The Whole Town's Talking, 1935), de John Ford.
El doctor Sócrates (Dr. Sócrates, 1935), de William Dieterle.
Nobody Lives Forever (1946), de Jean Negulesco.
Accused of Murder (1956), de Joe Kane.

El enemigo público

PUBLIC ENEMY 1931

DIRECCIÓN: William A. Wellman. PRODUCCIÓN: Warner Bros, GUIÓN: John Bright, Kubec Glasmon y Harvey Thew, según un relato de John Bright y Kubec Glasmon. FOTOGRAFÍA: Dev Jennings. MONTAJE: Ed McCormick. MÚSICA: David Mendoza, DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Max Parker, INTÉRPRETES PRINCIPALES: James Cagney, Edward Woods, Jean Harlow, Joan Blondell y Donald Cook. DURACIÓN: 84min. Blanco y negro.

Las necesidades de expansión comercial del estudio, la orientación realista —acaso muchas veces más en la envoltura que en el fondo— de gran parte de sus producciones, la popularidad de la temática criminal durante esos años, la actualidad de sus temas y la carga crítica que afloraba en ellos —muy acorde con las simpatías demócratas que acuñaban sus principales mentores, en especial Jack Warner— hizo que, de las cinco grandes y las tres medianas, la Warner fuera la productora donde el cine de gángsteres encontró el mejor semillero para germinar y donde obtendría alguno de sus mejores frutos.

Tras el éxito de *The Doorway To Hell* (1930; Archie Mayo) y *Hampa dorada** (1930), la Warner tenía previsto que el primero de los directores citados llevase a la pantalla *Beer and Blood,* una novela de John Bright y Kubec Glasmon que historiaba la vida de varios gángsteres famosos de Chicago. Los dos escritores realizaron un primer borrador del guión al que Wellman tuvo acceso y, deslumhrado por el texto, fue a ver a Zanuck prometiéndole, ante las reticencias de éste para producir otro filme de este tipo tras el límite de violencia al que había llegado *Hampa dorada*,* que, si recibía el encargo de realizarla, haría «la película más dura y feroz de cuantas se habían hecho hasta entonces». Y cumplió la promesa.

Concebida como si fuera una crónica del nacimiento del gangsterismo en Norteamérica, la acción se desarrolla en cuatro momentos distintos de su historia correspondientes a 1909, la primera guerra mundial, la Ley Seca y la depresión económica. A pesar, sin embargo, de que esta ubicación temporal pueda hacer pensar en ese supuesto carácter testimonial de la película, las preocupaciones de Wellman caminan por otro lado y esta datación sólo constituye el marco narrativo para contar, una vez más, el proceso de ascensión y caída del protagonista de la historia. Habrá que esperar todavía casi una década para que un filme —*The Roaring Twenties** (1939)— sea capaz de incorporar ya, de manera reflexiva, ese registro histórico a la estructura de la narración al mismo tiempo que realiza un discurso, de naturaleza meta-lingüística, sobre el propio cine de gángsteres.

Inspirado en las figuras reales de Dean O'Bannion (un hampón de origen irlandés), Hymie Weiss (el «Polaco») y Nalis Morton, el personaje de Tom Powers (James Cagney) comparte los mismos rasgos de otros protagonistas de estas ficciones como Cesare Bandello —*Hampa dorada** (1930)— o Tony Camonte —*Scarface** (1932)—. Al igual que ellos, manifiesta una desmedida afición por el alcohol y por el dinero, se burla de cualquier autoridad y se comporta con una violencia inusitada, su ascenso social se trasluce en una vestimenta de gusto deplorable (primero en la confección del traje y luego, como en el primero de los títulos citados, del esmoquin), carece de referencia paterna, salvo en las imágenes iniciales del filme, y odia a las mujeres.

La crueldad de que hace gala Tom Powers a lo largo de toda la narración se manifiesta sobre todo en este último terreno. Así, se burla ferozmente, en plena infancia, de la hermana de Matt Doyle (Eddie Woods) haciéndola caer mientras patina por la calle, abofetea sin ningún motivo a Jane (Mia Marvin) y, por último, aplasta medio pomelo en la cara de Kitty (Mae Clarke) en la secuencia más famosa de la película.

La violencia —más física que moral y casi siempre elidida de las imágenes— se traslada también a otros ámbitos de la narración y se halla en el origen de otras dos escenas justamente recordadas: en la primera, Tom Powers asesina a Putty Nose mientras éste intenta conmoverle intepretando al piano la canción que le enseñó cuando aquel era un niño; en la segunda, Tom descerraja un tiro al caballo que acaba de causar la defunción de Nails Nathan (Leslie Fenton) para que no vuelva a matar a otro hombre.

Esa violencia, sin embargo, le persigue también a él mismo y la muerte de Matt Doyle (el espejo donde aquel ve reflejado el éxito de su carrera delictiva) preludiará la suya propia en las imágenes postreras de la película. La devolución de su cadáver, envuelto como un fardo, a su madre viene a proponer, desde otro punto de vista, un nuevo tipo de lectura acerca de la responsabilidad materna al engendrar esa especie de monstruo antisocial, si bien la circunstancia añadida de que el personaje positivo de la película lo encarne, en este caso, no el amigo del protagonista, sino su hermano, viene a reducir la carga crítica de esta clase de interpretación.

Convertido en un título clásico del cine de gángsteres y recordado, sobre todo, por algunas de las secuencias mencionadas más arriba, *El enemigo público* dio un empujón definitivo a la carrera de James Cagney a partir de entonces. Del actor se cuenta que comenzó interpretando inicialmente el papel de «blando» (Matt) y no el de «duro» (Tom) hasta que Wellman se dio cuenta del error y cambió las asignaciones de los personajes. En realidad, si esto sucedió así, debió de ser en preproducción, pues en el contrato firmado diez días antes de comenzar el rodaje James Cagney tenía ya comprometido llevar a la pantalla el personaje de Tom Powers. Otra leyenda más que incorporar a la película.

Otras producciones de la Warner Bros, en el cine de gángsteres:

Hampa dorada (Little Caesar,* 1930), de Mervyn LeRoy.
Soy un fugitivo (I Am a Fugitive from a Chain Gang,* 1932), de Mervyn LeRoy.
The Mouthpiece (1932), de James Flood y Elliot Nugent.
*Veinte mil años en Sing Sing** (*Twenty Thousand Years in Sing Sing,* 1933), de Michael Curtiz.

Código criminal

The Criminal Code 1931

DIRECCIÓN: Howard Hawks. PRODUCCIÓN: Columbia (Harry Cohn). GUIÓN: Seton I. Miller y Fred Niblo, jr., según la obra teatral de Martin Flavin. FOTOGRAFÍA: James Wong Howe y William O'Connell. MONTAJE: Edward Curtiss. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Edward Shulter. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Walter Huston, Phillip Holmes, Constance Cummings, Mary Doran y De Witt Jennings. DURACIÓN: 97 min. Blanco y negro.

Además de las crónicas periodísticas de actualidad, las novelas, los cómics o los seriales radiofónicos, el cine negro utilizaría también el teatro como fuente suministradora de argumentos para sus ficciones. De este medio procederán los materiales narrativos de títulos como *La horda {The Racket,* 1928; Lewis Milestone), *Broadway* (1930; Paul Fejos), *TheDoorway to Hell (*1930; Archie Mayo) o *The Mouthpiece* (1932; James Flood y Elliot Nugent), esta última nacida originariamente de un suceso real que había saltado a las páginas de los periódicos unos años antes.

El teatro —en concreto la obra dramática homónima de Martin Flavin— es asimismo la fuente literaria sobre la que trabajarían Seton I. Miller —autor o, en su caso, coautor también de los guiones, entre otros títulos, de *Scarface** (1932), *Contra el imperio del crimen** (1935) y *Bullets or Ballots* (1936; William Keighley)— y Fred Niblo, jr. para dar origen al libreto original de *The Criminal Code.*

Anticipo, en algún caso, de algunos de los moldes característicos de la corriente penitenciaria que comenzará a triunfar apenas un año después, la película se aleja del esquema característico del primitivo cine de gángsteres —seguido por títulos como *Hampa dorada** (1930) o *El enemigo público** (1931)— para narrar la historia de Martin Brady (Walter Huston), un duro fiscal de distrito que, tras acceder al cargo de alcaide, comprueba cómo su hija Mary (Constance Cummings) se enamora del recluso que él mismo había enviado a prisión desde su puesto anterior en los tribunales.

Al igual que sucede en los títulos más emblemáticos de esta tendencia y, especialmente, en el que abre la serie: *El presidio (The Big House,* 1930; George Hill), el condenado —Bob Graham (Phillip Holmes)— es un ciudadano corriente que se ve encarcelado tras causar, de manera accidental, la muerte de una conocida personalidad pública. Este punto de partida le permite a Howard Hawks criticar con dureza no sólo la aplicación de las leyes en la vida civil (donde la absolución o la condena no depende tanto de los hechos en sí como de la capacidad profesional de los abogados), sino también las condiciones de vida dentro de los recintos penitenciarios, donde el reglamento se ejecuta siguiendo los designios caprichosos del alcaide respectivo.

La intriga sentimental cumple una función secundaria dentro de la narración y sirve, ante todo, para poner de relieve la arbitrariedad de Martin Brady, que primero llevará a Bob Graham a prisión —aun cuando antes había afirmado que podría salvarlo si fuera su defensor en vez del fiscal del distrito— y después beneficiará su estancia dentro de la cárcel tras conocer los sentimientos de su hija hacia el recluso. Sobre ese doble pivote de la irracionalidad que pone de relieve, por un lado, la conducta del alcaide y, por otro, el encarcelamiento de un inocente funda Howard Hawks su crítica de una sociedad donde la suerte del individuo se juzga no tanto por sus actos, o por su conducta habitual, como por la situación en la que el azar puede colocarle en un momento cualquiera de su vida.

Filmada con sequedad y concisión y narrada con gran economía de medios, *The Criminal Code* fue objeto de una versión paralela y en español (escrita por Matías Cirici-Ventalló) para los países de habla hispana, titulada *El código penal* (1931; Phil Rosen), y de un *remake,* a cargo de Henry Levin —*Drama en presidio (Convicted,* 1950)—, que abrió un nuevo período de esplendor de la corriente penitenciaria a partir de ese año.

Otras películas de los años treinta del ciclo penitenciario:
Soy un fugitivo (I Am a Fugitive from a Chain Gang,* 1932), de Mervyn LeRoy.
Carretera del infierno {Hell's Highway, 1932), de Rowland Brown.
Veinte mil años en Sing Sing (Twenty Thousand Years in Sing Sing,* 1933), de Michael Curtiz.
- *Ladies They Talk About* (1933), de Howard Bretherton y William Keighley.

SCARFACE 1932

DIRECCIÓN: Howard Hawks. PRODUCCIÓN: Howard Hughes y Howard Hawks. GUIÓN: Ben Hecht, Seton I. Miller, John Lee Mahin, William R. Burnett y Fred Pasley, según la novela de Armitage Trail (seudónimo de Maurice Coon). FOTOGRAFÍA: Lee Garmes y L. W. O'Connell. MONTAJE: Edward Curtis, MÚSICA: Adolf Tandler y Gus Arnheim. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Harry Oliver. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Paul Muni, George Raft, Ann Dvorak, Osgood Perkins y Boris Karloff. DURACIÓN: 99 min. Blanco y negro.

La aureola popular que, como reflejo del triunfo individual, rodeaba a los hampones durante los años veinte, la ausencia de cualquier pincelada moralizante en el retrato que el nuevo arte realizaba de éstos en las pantallas y la identificación del punto de vista narrativo con el de los protagonistas de estas ficciones propició que, de manera consciente o inconsciente, el cine de gángsteres acabase arrojando una mirada equívoca y ambigua sobre la figura de éstos.

De un lado, el éxito social que, partiendo de la nada, alcanzaba este tipo de delincuentes a lo largo de su vida podía contemplarse, desde cierto punto de vista, como una expresión más del *selfmade man* y del sueño americano y, de otra, la forma de acceder al poder y de mantenerse en él revelaba la cara oculta y la pesadilla que germinaba detrás de esa imagen idealista de la conquista de la fama.

Pero además de esta visión, el cine de gángsteres revelaba la contradicción que existía entre la mirada autocomplaciente de América como la tierra de las oportunidades y la afirmación igualitaria y democrática que realizaba esta sociedad de sí misma. Dicho de otra manera, si la configuración mítica de la realidad estadounidense exaltaba, por un lado, la ideología del triunfo personal y, por otro, reprochaba ese mismo deseo individualista de distinción sobre los demás, el cine de gángsteres escarbaba en esa fractura irresoluble pero mostrándola desde el lado oscuro de la misma.

Como resultado de este contenido crítico, William Hays (inspirador del famoso código de censura de los propios productores que llevaba su apellido) afirmaba ya por estos años que era «indeseable dar demasiada importancia a los gángsteres en la vida americana» y J. Edgar Hoover —jefe del FBI— condenaba, en 1931, «los filmes que glorificaban más a los delincuentes que a los policías».

Todo ello se tradujo en una serie de enfrentamientos entre el poder institucional y varias productoras que, entre otras escaramuzas, acabaría provocando que la censura no sólo retrasara el estreno de *Scarface* durante un par de años, sino que, además, obligara a realizar algunos cortes, a rodar varios finales distintos y a añadir un subtítulo («La vergüenza de una nación») y un inserto inicial que disminuyesen la violencia de sus imágenes y confirieran un pretendido tono ejemplarizante al relato. Un esfuerzo que, en cierto modo y a la luz de los logros obtenidos, resultaría del todo inútil.

Inspirada en el personaje real de Al Capone, la película describe varios de los sucesos de la vida de éste (el asesinato de Jim Colosimo, la matanza del día de San Valentín, el intento de ejecución de Capone en el hotel Hawthorne por la banda de O'Bannion...) al mismo tiempo que describe el proceso de conquista del poder y de caída posterior de Tony Camonte (Paul Muni), un gángster de origen italiano como el protagonista de *Hampa dorada* * (1930).

La narración transcurre, una vez más, por los mismos escenarios codificados de otros títulos del mismo calibre y el camino de ascensión de su protagonista (punteado por el anuncio luminoso con la leyenda: «El mundo es tuyo») se manifiesta a través también de los mismos signos estandarizados que presiden las imágenes de aquellos, con idéntica pasión por el lujo, por la vestimenta de mal gusto, por la *vamp* de su jefe (más como signo de poder que como expresión de un deseo sexual) y por la necesidad de asesinar a éste para conquistar el éxito.

La película acentúa el *fatum* trágico que rige el destino de Tony Camonte y del resto de protagonistas de estas ficciones, de quienes se conoce de antemano su principio, su final y el camino que conduce hacia éste. Al mismo tiempo sugiere una relación incestuosa entre Tony y su hermana Cesca (Ann Dvorak), inspirada en la historia de la familia Borgia y que encuentra su culminación en la escena postrera de la película, con la muerte uniendo definitivamente la suerte de la pareja tras asesinar aquel a Rinaldo (George Raft) por creerle el amante de su hermana y sin saber que acaba de casarse con ella.

Sobre ese telón de fondo, las imágenes del filme desatan una tormenta de asesinatos y de violencia que, de manera sumamente estilizada, va sembrando la pantalla de cadáveres. La apertura de la narración (con un suntuoso movimiento de cámara que se resuelve con la visión sucesiva de una sombra masculina a la que se oye silbar una canción, del reflejo de una cruz en el cristal de una ventana y del sonido de unos disparos) marca el tono de lo que será esta representación de la violencia. El principal ejecutor de la misma será Tony Camonte, tal y como destaca el propio relato en la escena siguiente, con la cámara desvelando la cicatriz en forma de cruz que adorna la cara de este personaje.

Como un anticipo de la suerte posterior que correrán los personajes de la película, las imágenes de *Scarface* se encuentran salpicadas de un rosario de cruces (símbolo de la muerte) y de X (signo de eliminación) que, siguiendo incluso un juego que se puso en marcha en el equipo para buscar nuevas formas de insertar éstas en la pantalla, presagian fílmicamente cada uno de los asesinatos.

La película derrocha una enorme imaginación a la hora de inscribir estos signos visuales en las imágenes —especialmente presentes en la escena que rememora la matanza del día de San Valentín, donde la cámara encuadra, antes y después de la ejecución masiva, una viga que muestra en su estructura siete X correspondientes a otras tantas víctimas— y sobre esta inserción fílmica, sobre la canción que silba Tony Camonte antes de cometer sus crímenes y sobre la moneda con la que juguetea Rinaldo en todo momento y antes de llevar a cabo sus asesinatos se funda la presencia, visual y sonora, de la muerte que gravita constantemente sobre toda la narración.

Despojada de la huella retórica que dejan entrever las imágenes de otros títulos de esta corriente, *Scarface* supone, desde la fisicidad y el conductismo que presiden su deslumbrante puesta en escena, la confirmación definitiva del proceso de depuración estilística al que había llegado el primitivo cine de gángsteres en el momento culminante de su desarrollo cinematográfico. Una depuración que si, por un lado, viene a confirmar la equivocación de conceptuar como realistas este tipo de ficciones, por otro, muestra los sorprendentes efectos logrados tanto en el tratamiento de la banda sonora como en el despliegue de una planificación ágil, suelta e inventiva —véase, por ejemplo, la célebre secuencia donde el paso del tiempo se resume en el volar de las hojas de un calendario al ritmo de los disparos de una metralleta— que hace de las elipsis un ejercicio de virtuosismo narrativo y de la violencia, su razón de ser.

Elegía fúnebre del cine de gángsteres, *Scarface* puede considerarse como la obra cumbre de una corriente que dio lugar, en el momento culminante de su evolución primera, a cerca de una cincuentena de producciones en tan sólo un año (1931), pero que, al siguiente, debió ceder el paso ante el empuje de nuevas tendencias. Los tiempos comenzaban a cambiar y Al Capone llevaba dentro de la prisión casi un año para confirmarlo.

Otras películas sobre Al Capone:

- *Al Capone (Al Capone,* 1959), de Richard Wilson.
- *La matanza del día de San Valentín (The St. Valentine's Day Massacre,* 1967), de Roger Corman.
- *Capone (Capone,* 1975),de Steve Carver.
- *El precio del poder* (Scarface,* 1983), de Brian de Palma.

Soy un fugitivo

I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG 1932

DIRECCIÓN: Mervyn LeRoy. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Hal B. Wallis). GUIÓN: Robert E. Burns, Sheridan Gibney y Brown Holmes, según la novela de Robert E. Burns. FOTOGRAFÍA: Sol Polito. MONTAJE: William Holmes. MÚSICA: Leo F. Forbstein. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Jack Okey. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Paul Muni, Glenda Farrell, Helen Vinson, Preston Foster y Alien Jenkins. DURACIÓN: 90 min. Blanco y negro.

Tras el *crack* provocado por el hundimiento de la bolsa de Nueva York en 1929, Estados Unidos entra en un largo período de depresión económica y en una crisis aguda de valores que amenaza con socavar los cimientos ideológicos sobre los que se sustenta el entramado social de la nación. Con la llegada, al frente del Partido Demócrata, de Franklin D. Roosevelt a la presidencia de la nación en 1933 se pone en marcha un ambicioso programa de reformas —conocido como *NewDeal* («Nuevo Trato»)— que intenta conseguir no sólo la reactivación económica del país, sino también el rearme moral de una sociedad que ha perdido el rumbo después del desastre financiero.

Desde el punto de vista del primitivo cine de gángsteres, este intento de regeneración —y de lucha contra la corrupción y el crimen organizado— provoca la práctica desaparición de este tipo de ficciones de las pantallas y el nacimiento (avalado por las grandes productoras) de nuevas tendencias dentro del género que, siguiendo la andadura del hombre de la calle, denuncian las duras condiciones de la vida carcelaria («cine penitenciario») o los males que aquejan a la sociedad de su tiempo («cine de denuncia»), o bien analizan las causas del nacimiento de la delincuencia («sociología del gangsterismo»), o bien, simplemente, hacen una defensa a ultranza de la actuación de los agentes de la ley («apología policial»).

Dentro de la primera corriente se inscribe *Soy un fugitivo,* el título que abre, gracias a la enorme repercusión pública del suceso en el que se basa su historia y al éxito popular de la propia película, el ciclo penitenciario tras los trabajos precursores de George Hill —*El presidio (The Big House,* 1930)—, de Howard Hawks —*The Criminal Code** (1931)— y de Roland Brown: *Carretera del infierno (Hell's Highway,* 1932).

Un relato autobiográfico de Robert E. Burns, donde éste describe las inhumanas condiciones de vida en una cárcel de Georgia, constituye el germen de este proyecto que comenzó a rodarse tan sólo siete meses después de la publicación del libro para aprovechar, probablemente, la resonancia pública que alcanzó su denuncia y el escándalo levantado por sus revelaciones.

La película de Mervyn LeRoy narra las desventuras de James Alien (Paul Muni), un condecorado sargento que, tras ser desmovilizado al finalizar la primera guerra mundial, decide labrarse un futuro fuera del ambiente opresor de su pueblo natal. Al igual que sucedía en el primitivo cine de gángsteres, el deseo de ser alguien es el impulso que mueve al protagonista de *Soy un fugitivo* para escapar de su vida anterior, si bien en este caso —y a diferencia de lo que sucedía en aquellas ficciones— su tentativa se salda con un fracaso y James Alien da con sus huesos en una penitenciaria del Estado condenado —por un robo de quince dólares— a diez años de trabajos forzados.

Toda la primera parte del filme se dedica a describir, con gran precisión y en tono documental, las duras condiciones de vida en una *chain gang* (penitenciaría donde los presos se encontraban encadenados permanentemente), la crueldad de los métodos carcelarios, las vejaciones a las que se ven sometidos los reclusos y el lazo de solidaridad que se establece entre ellos y que, en último término, permitirá escapar de sus muros al protagonista de la narración.

Tras su huida de la cárcel y durante los años inmediatamente anteriores a la depresión, James Alien vivirá de un modo honrado e, incluso, alcanzará un puesto importante en una empresa de construcción de Chicago. Denunciado por su mujer —Marie (Glenda Farrell)— y engañado por las autoridades del Estado, James reingresará de nuevo en prisión sin perspectivas de ver reducida su condena y sometido al mismo régimen carcelario anterior. Siguiendo su andadura, las imágenes abandonan ahora el tono documental de la primera parte para mostrar el sufrimiento de un hombre honrado, y famoso, al que el sistema penitenciario conduce, de nuevo, a la evasión y, por último, a la locura.

La película denuncia de este modo algunos de los males que aquejan a la sociedad norteamericana de la época, que, mientras aplaude, agasaja y admite en sus salones a conocidos criminales y traficantes de alcohol, no duda en enviar a la cárcel, por dos veces, a un ciudadano normal y corriente —a alguien que, como pone de relieve el filme, construye puentes para mejorar las condiciones de vida de los demás y no se dedica a destruir a sus semejantes— por mantener el respeto a la letra de unas leyes sin alma.

La crítica de esta situación se realiza siguiendo los mismos moldes narrativos, tipológicos y estilísticos del cine de gángsteres —lo que, sin duda, permitía atraer hacia esta clase de películas a unos espectadores acostumbrados a ese tipo de relato—, si bien en éste como en otros títulos de dicha tendencia se detecta un mayor peso de los componentes melodramáticos y una mayor presencia de la intriga sentimental en detrimento del antiguo tono de tragedia. La ficción se adentra, de esta forma, por nuevos meandros narrativos, pero siguiendo siempre la andadura de su personaje principal, alter-ego de unos espectadores que se ven sumidos con él en un mundo de pesadilla, donde no se ahorran las críticas ni al sistema judicial ni a la miseria moral en la que viven las comunidades pequeñas de su propio país.

Película de enorme impacto popular, que fue objeto de innumerables denuncias —por parte, entre otros, de jueces y de funcionarios de prisiones— y que condujo, en cierto modo, a la reforma del sistema carcelario y a la abolición de las *chain gangs,* con ella se inicia el auge de una corriente que llevaba dentro de sí, pese a todo, el desasosiego y la intranquilidad de las antiguas ficciones gangsteriles.

Otras incursiones de Mervyn LeRoy en el cine negro:

Hampa dorada (Little Caesar,* 1930).
They Won't Forget (1937).
Johnny Eager (Senda prohibida, 1941).
FBI contra el imperio del crimen (The FBI Story, 1959).

TWENTY THOUSAND YEARS IN SING SING 1933

DIRECCIÓN: Michael Curtiz. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Robert Lord y Ray Griffith). GUIÓN: Wilson Mizner, Brown Holmes, Robert Lord y Courtney Terrall, según la novela de Lewis E. Lawes. FOTOGRAFÍA: Barney McGill. MONTAJE: George Amy. MÚSICA: Bernhard Kaun. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Anton Grot. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Spencer Tracy, Bette Davis, Arthur Byron, Lyle Talbot y Sheila Terry. DURACIÓN: 81 min. Blanco y negro.

Con la producción de películas de gángsteres en franco retroceso y con sus contenidos suavizados por la aplicación oficiosa —la oficial no tuvo lugar hasta 1934— del código Hays de censura, el ciclo penitenciario ocupa el puesto dejado vacante por aquel reutilizando sus mismos esquemas formales y narrativos —las memorias de un recluso sustituyen, en este último caso, a las biografías de gángsteres—, pero añadiendo a sus contenidos una mayor carga crítica, un tono de denuncia y unas gruesas pinceladas melodramáticas.

El éxito de taquilla de *Soy un fugitivo** (1932), la producción de la Warner Bros, que había revelado al sorprendido público estadounidense la dureza inhumana del régimen carcelario de su país, alertó el instinto profesional de Jack Warner, quien, sospechando que el nuevo género podría alcanzar una gran popularidad y producir pingües beneficios, puso en marcha inmediatamente después el proyecto de rodaje de *Veinte mil años en Sing Sing.* La realización del mismo se le encomendaría a un hombre de la casa como Michael Curtiz y la dirección artística se pondría en manos de alguien tan reputado como Anton Grot.

El guión se basaba en el relato autobiográfico de Lewis E. Lawes, alcaide de la prisión de Sing Sing y autor también de una obra de similares contenidos *(Life and Death in Sing Sing)* publicada unos años antes (1928). La narración describe el destino trágico —como sucediera ya en el cine de gángsteres— de Tom Connors (Spencer Tracy), un delincuente profesional que ingresa en prisión por un atraco a mano armada y que, tras ganarse la confianza del alcaide —un reformista que, siguiendo el programa de regeneración moral puesto en marcha por Roosevelt en 1933, intenta implantar unas nuevas teorías en el régimen penitenciario—, consigue un permiso para salir de la cárcel y visitar a su novia —Fay Wilson (Bette Davis)— que se encuentra malherida.

El abogado de Tom Connors es, en realidad, el causante de las heridas de la chica y ésta lo mata declarándose Tom culpable del homicidio y siendo condenado a la silla eléctrica sin que Paul Long (Arthur Byron), el alcaide, pueda hacer nada por impedirlo, aunque conozca la verdad del suceso a través de las revelaciones de Fay. De nuevo será, pues, un personaje inocente —y socialmente regenerado— quien sufra las consecuencias de un sistema judicial sin entrañas y de un destino trágico (todas las desgracias le acaecen en sábado, como si fuese el objeto de la burla de unos dioses caprichosos) que lo arrastrarán de manera inexorable hacia la muerte.

Dentro del desarrollo dramático de la narración, la intriga sentimental adquiere (conforme será una de las características más acusadas del desarrollo temático del género durante esta década) una mayor presencia y, como en el título inmediatamente precedente *(Soy un fugitivo),* acaba conduciendo a su protagonista hacia la locura o hacia la muerte. A diferencia de aquel, sin embargo, la acentuación de la carga melodramática diluye sus contenidos críticos y la acidez del retrato se rebaja con el sabor agridulce de la relación de amor entre Tom y Fay, y de amistad entre ambos y el alcaide de la prisión. El impulso reformador de este último actuaba también en la misma dirección y venía a abrir una puerta a la esperanza que encontraría expresión, por fin, en el marco regeneracionista puesto en marcha por la nueva Administración demócrata.

Rodada en el interior de la prisión de Sing Sing y en los estudios de la Warner, la película se mueve entre el documental (con varias escenas reales sacadas de la vida diaria en el centro penitenciario) y la estilización característica del primitivo cine de gángsteres, con la huella en sus imágenes del trabajo artístico de Anton Grot. El filme prolongaría la estela del éxito cosechada por los títulos anteriores de esta corriente y sería objeto de un aseado *remake,* apenas unos años después de su estreno, por parte de Anatole Litvak en *Castle on theHudson* (1940).

Otras realizaciones de Michael Curtiz dentro del género:

Ángeles con caras sucias (Angels with Dirty Faces,* 1938).
*Alma en suplicio * (Mildred Pierce,* 1945).
The Unsuspected (1947).
The Scarlet Hour (1956).

G-MEN 1935

DIRECCIÓN: William Keighley. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Lou Edelman). GUIÓN: Seton I. Miller, según el libro de Gregoiy Rogers. FOTOGRAFÍA: Sol Polito. MONTAJE: Argyle Nelson. MÚSICA: Leo F. Forbstein. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: John Hughes, INTÉRPRETES PRINCIPALES: James Cagney, Ann Dvorak, Margaret Lindsay, Robert Armstrong y Barton MacLane. DURACIÓN: 85 min. Blanco y negro.

Al acentuar la crítica del sistema judicial y carcelario y al sustituir el protagonismo del hampón todopoderoso por el hombre corriente de la calle, el ciclo de cine penitenciario —con títulos como *Soy un fugitivo** (1932) o *Veinte mil años en Sing Sing** (1933)— oficia como una especie de transición entre el «primitivo cine de gángsteres» y las nuevas tendencias cinematográficas que —como el «cine de denuncia social», la «sociología del gangsterismo» y, desde otro punto de vista, el «cine policial»— surgen al amparo del espíritu reformista del *New Deal* («Nuevo Trato») en los años siguientes.

La linealidad del relato, la identificación del punto de vista narrativo con el de su protagonista (ya sea un agente del FBI o un incorruptible policía), el cierre de la narración con el mismo final prefijado de la tendencia anterior (la muerte de un peligroso delincuente una vez más) y su trasposición a la pantalla por los mismos intérpretes (James Cagney o Edward G. Robinson), pero militando ahora en el bando rival, son otras tantas características compartidas que unen los títulos del «cine policial», en su fase de optimismo primitivo, con los de sus predecesores del «cine de gángsteres» como *Hampa dorada** (1930) o *Scarface** (1932).

A través de esa identificación, se produce lo que podría llamarse una reutilización de la eficacia narrativa de aquellos para, dándole la vuelta al calcetín, intentar, en este caso, convencer a los espectadores de los resultados obtenidos por el nuevo gobierno en la lucha contra la delincuencia y el crimen organizado y para hacerle partícipe de las medidas que era necesario poner en marcha para alcanzar ese objetivo.

Tras los trabajos precursores de Cecil B. de Mille —*La juventud manda (This Day and Age,* 1933) y de J. Walter Ruben —*Public Hero Number One,* 1935—, William Keighley adapta un texto de Gregory Rogers *(Public Enemy Number One,* 1934) para llevar a la pantalla el protagonismo de los agentes del FBI en el título —*Contra el imperio del crimen-* que abre definitivamente el ciclo de cine policial en su primera fase, extendida hasta comienzos de los años cuarenta.

La narración comienza con un prólogo —situado en 1949donde, dentro del programa de adiestramiento de los futuros agentes federales, se proyecta ante éstos —según se afirma en las imágenes— la primera película del FBI, y la primera vez que sus miembros reciben el nombre de *G-Men* (abreviatura de *Government-Men)* para revelarles las dificultades del trabajo desarrollado por sus predecesores en los años treinta. A partir de aquí, y tras los títulos de crédito, arranca la narración propiamente dicha, cuyo desarrollo se estructura en tres partes dedicadas, respectivamente, a presentar la forma de ingreso en el FBI, el programa de entrenamiento que reciben sus agentes y la labor efectuada por aquellos tras salir de la escuela.

Basándose en este esquema, el trabajo de William Keighley sigue la andadura de James «Brick» Davies (James Cagney), un abogado que ha cursado sus estudios gracias al apoyo económico de un gángster —MacKay (William Harrigan)— y que, tras el asesinato de un compañero de facultad y miembro del FBI, decide ingresar en el cuerpo para vengar su muerte. Este punto de partida permite que la línea dramática de *Contra el imperio del crimen* se articule, por una parte, sobre el enfrentamiento de Davies con sus antiguos compañeros del mundo del hampa y, por otra, sobre el deseo de venganza que le conduce, tras su fracaso también como abogado, hacia su alineamiento en el campo de la ley, donde sus conocimientos del bando enemigo serán inapreciables.

Si en las marcas iconográficas de la película no es difícil reconocer las huellas codificadas del género —tanto en las escenas trepidantes de violencia como en la presentación de los personajes (una sombra con puro y sombrero basta para identificar a un gángster) o en la iluminación de las imágenes, debida al buen quehacer profesional de Sol Polito—, en el desarrollo narrativo sucede también otro tanto. Dentro de éste, sin embargo, los diálogos adolecen, en ocasiones, de una cierta carga explicativa e ideológica y algún hilo de la trama —como el secuestro de la señorita Mackay (Margaret Lindsay) por parte de Collins (Barton MacLane)— no está suficientemente anudado y parece traído por los pelos para acentuar el duelo final de este último personaje con Davies y con todo el Departamento de Justicia en definitiva.

Inspirada en el enfrentamiento real de los hombres del FBI con Baby Face Nelson, John Dillinger y otros hampones en un hotel de Wisconsin el 22 de abril de 1934, la película presenta, con un cierto tono documental, el entrenamiento y el trabajo práctico de los *G-Men* al mismo tiempo que pone de relieve las modificaciones legales que era preciso acometer con urgencia (como dotar de armas de fuego a los indefensos agentes, calificar los secuestros como delitos federales para poder perseguirlos por toda la nación, etcétera) con el fin de que el Departamento de Justicia pudiera ganar la batalla definitiva contra la delincuencia.

En este terreno es donde se encuentran precisamente las mayores virtudes, y alguna de las debilidades, del filme que, sin embargo, alcanzó la resonancia suficiente como para que inmediatamente a continuación de su estreno aparecieran, en tan sólo un año, tres trabajos significativos dentro de esta corriente cuyos autores eran, respectivamente, John G. Blystone —*El gran tipo (Great Guy,* 1936)—, el propio Keighley —*Bullets or Ballots* (1936)— y Nick Grinde: *Public Enemy's Wife (1936).*

Otras películas negras iluminadas por Sol Polito:

Soy un fugitivo (I Am a Fugitive from a Chain Gang,* 1932), de Mervyn LeRoy.
El bosque petrificado (The Petrified Forest, 1935), de Archie Mayo.
Ángeles con caras sucias (Angels with Dirty Faces,* 1938), de Michael Curtiz.
Noche eterna (The Long Night, 1947), de Anatole Litvak.

FURY 1936

DIRECCIÓN: Fritz Lang. PRODUCCIÓN: Metro Goldwyn Mayer (Joseph L. Mankiewicz). GUIÓN: Bartlett Cormack y Fritz Lang, según un relato de Norman Krasna. FOTOGRAFÍA: Joseph Ruttenberg. MONTAJE: Frank Sullivan. MÚSICA: Franz Waxman. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Cedric Gibbons. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Spencer Tracy, Sylvia Sidney, Walter Abel, Edward Ellis y Walter Brennan. DURACIÓN: 94 min. Blanco y negro.

Tras el trauma económico, social y moral causado por la Depresión desde 1929, la novela negra cambia ligeramente de orientación y surge dentro de ella una nueva corriente —denominada *tough* («endurecido»)— donde el protagonismo del detective privado se sustituye por el de un personaje que o es víctima del sistema, o lucha contra su degradación, o bien se ve empujado al delito por las insuficiencias de aquel.

En el terreno cinematográfico esta misma línea temática se traslada también a una serie de títulos —inscritos dentro de la corriente del «cine de denuncia social»— que ponen de relieve el agravamiento de las desigualdades sociales, de la injusticia y de la intolerancia que la Depresión provocó en la sociedad norteamericana. Fritz Lang será el director más representativo dentro de esta tendencia con dos obras —*Furia* y *Sólo se vive una vez(You Only Live Once,* 1937)— donde se analizan, con crudeza implacable, las causas que empujan hacia la delincuencia a dos seres inocentes.

En el primero de los títulos citados, el realizador austríaco, que acababa de escapar de las garras del fanatismo nazi hacía apenas tres años, se enfrenta a uno de los males endémicos de Estados Unidos —el linchamiento— como instrumento narrativo para mostrar la crisis moral en la que vive la nación y la semilla de la intolerancia y de la intransigencia que anidan en su seno. Joe Wheeler (Spencer Tracy), el protagonista de *Furia,* tendrá ocasión de comprobar los efectos devastadores de esa podredumbre moral cuando, tras abandonar Chicago para casarse con su novia Katherine Grant (Sylvia Sidney), sea acusado injustamente de un secuestro y sufra un intento de linchamiento del que escapa indemne, aunque su cuerpo no aparezca y todo el mundo crea que ha fallecido en el incendio intencionado de la cárcel.

Estructurada en dos partes casi simétricas, la película describe, en su primer tramo, los acontecimientos que dan lugar a ese desenlace. Para ello, las imágenes harán hincapié en la penuria económica de la pareja, en el aparente dominio de Chicago por los hampones (sugerido por la vestimenta gangsteril de Joe y de sus dos hermanos y por los deseos de aquel de que todos ellos abandonen la ciudad para labrarse un futuro honrado), en las pruebas circunstanciales (los cacahuetes y el billete de cinco dólares) que sirven para condenarlo, en la incompetencia de las autoridades para evitar su linchamiento y en el fanatismo de unas gentes del Medio Oeste que se toman la justicia por su mano y que, como se encargan de subrayar varios planos (la imagen de la mujer alzando a su hijo para que contemple mejor el asesinato), asisten a ella como si se tratase de un espectáculo.

La segunda parte del filme narra la venganza de Joe Wheeler que, oculto, asiste al juicio donde un jurado condena a una veintena de sus supuestos asesinos. No obstante, Katherine, conocedora de la verdad, se presenta en el último momento ante el tribunal y confiesa lo sucedido, momentos antes de que Joe siga los consejos de ésta y haga otro tanto para evitar convertirse también en un asesino.

Sin abandonar el tono simbólico e, incluso, metafórico del bloque anterior, la narración adquiere ahora un tono más documental para describir la cobarde hipocresía de los acusados, la conspiración de silencio que los une y, como expone el fiscal en sus alegaciones, las raíces de una violencia que ha provocado en el país 6.010 linchamientos en cuarenta años —con una media de uno cada algo menos de tres días— y tan sólo 165 enjuiciamientos por esos hechos.

Tema languiano por excelencia, *Furia* analiza el impulso criminal, las causas que conducen a un hombre normal y corriente al asesinato —reflexión válida tanto para Joe Wheeler como para sus asesinos, con esa individualización que la cámara realiza de cada uno de ellos en el momento del linchamiento— al mismo tiempo que refleja algunos de los males que aquejan al sistema de derechos y libertades de la nación. La película denuncia de este modo la corrupción del aparato político (el gobernador del Estado no envía las tropas a tiempo y obstaculiza la investigación judicial), del cuerpo policial (el *sheriff incumple* su deber y evita delatar a los supuestos asesinos), del sistema judicial (sentando en el banquillo a tan sólo una parte de los acusados) y del propio pueblo norteamericano, que parece haber olvidado los valores democráticos de sus orígenes fundacionales.

Fritz Lang utiliza para componer su retrato una paleta amplia de recursos formales que van desde la voz en *off* hasta el *flashback,* desde el simbolismo y el expresionismo de algunos planos hasta ese documental —del todo inverosímil en el montaje troceado que se proyecta ante el tribunal, pues figura rodado en el filme desde un único emplazamiento de cámara— que sirve para incriminar a los acusados y que recuerda en su composición a la técnica del cine mudo.

Gracias a esa amplia utilización de diversos recursos expresivos la narración se va haciendo progresivamente más densa, se va cargando de sentido (es el caso de la habitación de recién casados que contemplan Joe y Katherine en el escaparate de una tienda, de la gabardina de éste con el bolsillo roto y con los cacahuetes, del anillo de compromiso, de la muletilla verbal de Joe *(mementum),* que aparecen en la primera parte del filme y que resurgen, luego, en la segunda, pero ya con un significado completamente distinto) hasta crear una atmósfera que, tanto en la forma como en el fondo, preludia la del cine negro de los años cuarenta. Para que el nuevo género entre en escena sólo hará falta, pues, que la tensión entre la sociedad y el individuo se focalice exclusivamente en éste (y en sus relaciones con el resto de los personajes) y que aquella aparezca como una referencia más metafórica que real.

Otros títulos del «cine de denuncia social»:
Gloria y hambre (Heroes for Sale, 1933), de William A. Wellman.
Will Boys of the Road (1933), de William A. Wellman.
They Won't Forget (1937), de Mervyn LeRoy.
Muero cada amanecer (Each Dawn I Die, 1939), de William Keighley.

Ángeles con caras sucias

ANGELS WITH DIRTY FACES 1938

DIRECCIÓN: Michael Curtiz. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Samuel Bischoff y Hal B. Wallis). GUIÓN: Warren Duff y John Wexley, según una historia de Rowland Brown. FOTOGRAFÍA: Sol Polito. MONTAJE: Owen Marks. MÚSICA: Max Steiner. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Robert Haas, INTÉRPRETES PRINCIPALES: James Cagney, Humphrey Bogart, Patt O'Brien, Ann Sheridan y George Bancroft. DURACIÓN: 105 min. Blanco y negro.

Abolida la Ley Seca el 5 de diciembre de 1933 y encarcelado Al Capone desde hacía un par de años, la guerra que, como pregonan las imágenes de *Contra el imperio del crimen** (1935), el Estado declara contra la delincuencia organizada empieza a rendir rápidamente sus frutos. John Dillinger, Bonnie Parker y Clyde Barrow caen bajo las balas de la policía en 1934; Dutz Schultz recibe el mismo regalo, pero a manos de sus rivales, y Lucky Luciano es condenado, en 1936, a treinta años de prisión.

El gángster pierde, como consecuencia del cambio de actitud política y policial, la aureola romántica que lo rodeaba y las viejas ficciones —*Hampa dorada** (1930), *El enemigo público** (1931) o *Scarface** (1932)—, donde se ensalzaba, en cierto modo, su figura, ceden el paso a otras nuevas, cuyos contenidos indagan ahora en las causas sociales del nacimiento del gangsterismo y tratan de encontrar sus raíces en la población de los barrios marginales de las grandes ciudades.

Un proyecto concebido inicialmente para el lucimiento de los *Dead End Kids* (un grupo de actores juveniles) e impulsado, después, por James Cagney en el seno de la Warner (que acometía con éste y otros títulos un ciclo dedicado a examinar el origen de la delincuencia) será la base del trabajo que, ya sin la presencia de esos intérpretes, Michael Curtiz llevaría a las pantallas bajo el título de *Ángeles con caras sucias.* Una obra situada de lleno en la órbita de la corriente que podría denominarse «sociología del gangsterismo» y donde se analiza, con un cierto aire *naif,* la fascinación que ejercía, por esos años, la figura mítica de los delincuentes famosos sobre las pandillas juveniles y donde se apuntan también algunas soluciones para combatir esa influencia.

El argumento de la película narra la historia de Rocky Sullivan (James Cagney), un conocido gángster que, tras sufrir una condena en prisión, vuelve a su barrio natal, reanuda la amistad con Jerry Connolly (Pat O'Brien) —un antiguo compinche convertido ahora en cura—, se transforma en el líder carismático de una banda juvenil y, finalmente, por salvar a su antiguo compañero de correrías, mata a James Frazier (Humphrey Bogart) —un abogado corrupto que había intentado asesinarlo antes— y es ejecutado en la silla eléctrica.

Como en el primitivo cine de gángsteres, el relato prolonga, en cierto modo, la estructura de este tipo de ficciones —siguiendo la biografía de un hampón y el esquema de ascensión y caída característico de aquellas—, pero añadiendo diversas líneas narrativas secundarias al hilo principal y, sobre todo, operando un cambio sustantivo en su final que trastoca el sentido habitual del desenlace de este tipo de obras.

En *Ángeles con caras sucias* la ejecución de Rocky Sullivan, en las escenas postreras de la película, no supone tanto la expresión de su fracaso como su redención espiritual, ya que, siguiendo los consejos de Jerry, aquel decide morir como un cobarde para evitar convertirse en un mito para sus jóvenes admiradores. Frente a la figura del gángster aparece ahora, por lo tanto, otro personaje positivo y bajo su influencia, y la de las nuevas preocupaciones que revelan estos títulos, se diluye el arquetipo primitivo del hampón al mismo tiempo que sufren alteraciones significativas algunos códigos del género.

Los delincuentes como Rocky son ahora un producto social, nacidos en un contexto determinado, y, por lo tanto y como se encargan de subrayar las imágenes, resultan seres más complejos, capaces incluso de sacrificarse en un momento dado por sus semejantes. La intriga de *Ángeles con caras sucias* se nutre así de otras líneas narrativas colaterales que presentan la amistad que une a Jerry y Rocky, la relación sentimental entre éste y Laury (Ann Sheridan), que se disuelve, sin embargo, como un azucarillo en la segunda parte de la película, la admiración que los jóvenes raterillos sienten por el gángster o la descripción de las condiciones de vida en los barrios marginales de la ciudad.

Sobre ese entramado del relato se introduce ahora una voz narradora que, sin perder de vista al personaje principal, rompe la focalización exclusiva sobre éste y ofrece su propia perspectiva sobre la materia de la narración y, de paso, denuncia tanto la miseria en la que (como exponen los jóvenes al hablar del magro salario de sus padres) vive la población de las grandes ciudades (la acción, para hacer más extensivo este retrato, no se localiza en ningún lugar concreto) como la corrupción política y policial —dos poderes públicos que actúan en connivencia con los delincuentes— o el conformismo de la prensa para erradicar esta lacra social.

Pese a estos apuntes, el escenario que describe la película remite más al cine de gángsteres —y a la admiración que sus protagonistas suscitaron entre una parte del público norteamericano— que a la propia realidad. La narración presenta de este modo no sólo algunos motivos temáticos característicos de aquel —el cambio de vestimenta de los jóvenes rateros después de recibir el primer dinero de Rocky, el club como guarida de los hampones, los titulares de periódicos que puntean el desarrollo del relato—, sino también algunos de sus recursos formales. Entre ellos, la utilización del *collage* para describir la carrera delictiva del protagonista, la ambientación expresionista de la ejecución en el penal —que refuerza la actuación teatral de Rocky en su momento postrero—, la apertura de las secuencias normalmente por planos de detalle o la presentación fuera de campo de la violencia.

Gran éxito de taquilla en su momento, el filme debió pelear antes de su estreno con la censura, descontenta, sobre todo, con la redención final del protagonista, sin que para ello importase, en estos momentos de lucha declarada contra el crimen, ni el maniqueísmo en el retrato de los dos personajes principales de la película —Jerry, el cura (el bueno) y Rocky, el gángster (el malo)— ni el valor ejemplarizante del desenlace. No parecía haber espacio ya ni siquiera para criticar a los gángsteres en la pantalla.

Otras apariciones de James Cagney en el cine negro:

- *El enemigo público* * (*The Public Enemy,* 1931), de William A. Wellman.
Contra el imperio del crimen (G-Men,* 1935), de William Keighley.
*The Roaring Twenties** (1939), de Raoul Walsh.
Al rojo vivo (White Heat,* 1949), de Raoul Walsh.

The Roaring Twenties

DIRECCIÓN: Raoul Walsh. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Hal B. Wallis). GUIÓN: Richard Macaulay, Robert Rossen y Jerry Wald, según un relato de Mark Hellinger. FOTOGRAFÍA: Ernest Haller. MONTAJE: Donald Siegel. MÚSICA: Heinz Roemheld. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Max Parker, INTÉRPRETES PRINCIPALES: James Cagney, Humphrey Bogart, Priscilla Lane, Jeffrey Lynn y Gladys George. DURACIÓN: 106 min. Blanco y negro.

Cuando *The Roaring Twenties* llega a las pantallas, han transcurrido casi veinte años desde el nacimiento del gangsterismo y algo más de una década desde que comenzara la trasposición de sus hazañas a la pantalla. A lo largo de este lapso de tiempo, los delincuentes que se hicieron famosos en los turbulentos años veinte han desaparecido de la escena pública, y sus hermanos de ficción, de las luces parpadeantes de las salas de cine. Parece, pues, llegado el momento de volver la vista atrás y analizar, con cierta perspectiva, la trayectoria seguida por unos y por otros durante su período de esplendor, o al menos esto es lo que piensa, quizás, Hal B. Wallis cuando compra los derechos de una historia sobre la prohibición, escrita por Mark Hellinger, para que Anatole Litvak la lleve a la pantalla.

El proyecto pasa, como es habitual, por diversos avatares —entre ellos la sustitución de Litvak por Raoul Walsh en las tareas de dirección— hasta que se pone en pie *The Roaring Twenties,* una obra esencial dentro del desarrollo del género y donde se dan cita —además del propio realizador— todo un elenco de nombres cuya contribución será decisiva para el esplendor del cine negro en las décadas siguientes. Entre ellos, Jerry Wald (coautor del guión y, más tarde, militando en el campo de la producción), Donald Siegel (montador del filme y metido a labores de dirección desde los años cuarenta), Robert Rossen (coguionista también y, después, famoso realizador), Hal B. Wallis (uno de los productores más carismáticos de la Warner Bros.) y, sobre todo, Mark Hellinger, autor de la historia original, coguionista de la película y, tras su participación en ella, productor de una serie de obras fundamentales dentro de la ficción criminal.

Todos ellos participan en la construcción de un título que oficia como hermoso resumen del cine de gángsteres y, al mismo tiempo, como repaso somero de la historia de Estados Unidos durante las dos últimas décadas. Para ello la narración se estructura en dos bloques distintos, que, sin embargo, se solapan y se ajustan entre sí como las piezas de un mecano.

Por una parte, el relato se fragmenta en una serie de nueve *collages* visuales (situados en distintos momentos del pasado de la nación y que recorren desde la primera guerra mundial hasta casi la contemporaneidad del filme) donde una voz en *off* va refiriendo los principales acontecimientos sucedidos en esos años (el fin del conflicto bélico, la prohibición, la depresión económica, etcétera). La utilización de este procedimiento va a permitir que las imágenes de la película esbocen, de cara al espectador, un tipo de discurso ideológico que tomará como base la Historia, con mayúscula, de los últimos veinte años anteriores al estreno del filme.

Por otra parte, se introduce entre esos *collages* la historia, con minúscula, de Eddie Burtlett (James Cagney), un ex soldado a quien el paro, la inadaptación y las oportunidades que ofrece la Ley Seca le conducen por la senda del delito hasta llegar a la cima del éxito para caer, después, rodando desde ella. Esta parte del relato se encuentra dividida en tres bloques y su disposición sigue la estructura del cine de gángsteres con un prólogo, un cuerpo central (situado entre el segundo y el séptimo *collage* y entre los años 1919 y 1929) donde se describe la ascensión del protagonista y un epílogo (entre el octavo y el noveno *collage* y posterior a 1929), donde se narra su fracaso y su muerte consiguiente.

De nuevo, pues, la reelaboración cinematográfica de la figura de un delincuente como Eddie Burtlett —un perdedor típico de los que recorren la filmografía de Walsh— se realiza tomando como referente no tanto la propia realidad como el cine de gángsteres, si bien en este trabajo se establecen varias novedades importantes en relación con los códigos genéricos de aquel.

En primer lugar, el protagonista llega al gangsterismo no movido por la ambición o el afán de poder, como ocurría con Tom Powers en *El enemigo público** (1931) o Tony Camonte en *Scarface** (1932), sino como consecuencia de unas determinadas condiciones sociales y dentro de un contexto histórico muy delimitado. En segundo lugar, la intriga sentimental adquiere un mayor peso dramático dentro de la narración, permitiendo que —tras la muerte de Eddie— su figura sea ensalzada por Panama Smith (Gladys George), la mujer que lo ama, mientras quedan en entredicho las posturas de la novia —Jean Sherman (Priscilla Lane)—, que lo abandonó por su amigo, y la de éste mismo —Lloyd Hart (Jeffrey Linn)—, un abogado que, pese a lo que pudiera parecer por el retrato poco favorecedor que las imágenes realizan de su figura, colabora con la administración de Roosevelt. En tercer lugar, la introducción de la biografía de Eddie Burtlett dentro de un discurso de tono documental que intenta hacer pasar a los personajes como protagonistas de la Historia y no como lo que realmente son: seres de ficción.

A través de estos y de otros procedimientos narrativos y formales —que reflejan el característico estilo impetuoso y poético de Walsh—, *The Roaring Twenties* aprovechará los moldes genéricos del cine de gángsteres para darles la vuelta desde dentro y, so pretexto de un pretendido discurso histórico, ofrecer una nueva interpretación mítica —en cierto sentido conectada con la ofrecida por el *western* en otro terreno— de la realidad norteamericana de ese período. De este modo la película recupera la figura legendaria del gángster, pero dándole ahora otro sentido, como refleja el homenaje que Panama Smith rinde, y que Walsh realza con un impetuoso *travelling,* a la integridad de Eddie en la inolvidable secuencia final del filme, con éste rodando por la escalinata de una iglesia de Nueva York como expresión, tal vez metafórica, del fracaso social del gangsterismo.

Tal parecía, pues, como si, llegado el instante en el que Estados Unidos atisbaba la salida del largo túnel de la Depresión, fuera necesario para esa sociedad levantar los viejos sueños y recuperar los antiguos ideales perdidos, aunque para ello tuviera que rehabilitar a una figura de su pasado teñida de sombras y que renegar, en cierta forma, del progreso económico y social.

En cualquier caso, el comienzo de la segunda guerra mundial, apenas unos años después del estreno de la película, impediría que este intento mitificador terminase de fructificar. En cualquier caso, también, las imágenes de *The Roaring Twenties* dejaban claro, por encima de todo, que los contenidos de esta corriente habían llegado tan lejos en esos momentos que no era ya posible recuperar la visión inocente de los antiguos gángsteres. Nuevos personajes deberían ocupar ahora, por lo tanto, su puesto y en su configuración arquetípica no será difícil rastrear algunos de los rasgos del contradictorio Eddie Burtlett.

Otras producciones de Mark Hellinger dentro del género:

- *El último refugio* (High Sierra,* 1941), de Raoul Walsh.
- *Forajidos** (*The Killers,* 1946), de Robert Siodmak.
- *Brute Force* (1947), de Jules Dassin.
- *La ciudad desnuda* (The Naked City,* 1948), de Jules Dassin.

El último refugio

HIGH SIERRA 1941

DIRECCIÓN: Raoul Walsh. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Hal B. Wallis y Mark Hellinger). GUIÓN: John Huston y William R. Burnett, según la novela de William R. Burnett. FOTOGRAFÍA: Tony Gaudio. MONTAJE: Jack Killifer. MÚSICA: Adolph Deutsch. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Ted Smith. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Humphrey Bogart, Ida Lupino, Joan Leslie, Arthur Kennedy y Alan Curtis, DURACIÓN: 96 min. Blanco y negro.

La necesidad múltiple de dar, por un lado, una presencia física robusta a unos personajes definidos por la brutalidad de sus comportamientos y la animalidad de sus gestos, de incorporar, por otra, a las ficciones el lenguaje de la calle y de ofrecer, por último, un nuevo tipo de interpretaciones en la pantalla tras la instauración del sonoro propició que el primitivo cine de gángsteres fuese a buscar, a comienzos de los años treinta, a muchos de los protagonistas de sus ficciones entre el elenco de actores jóvenes que poseían, además de un determinado tipo físico, alguna experiencia en los escenarios teatrales.

Fue así como llegaría a las pantallas una nueva generación de intérpretes semidesconocidos entre los que se encontraban, entre otros, Edward G. Robinson, James Cagney o Paul Muni, cuyos rostros quedarían asociados para siempre a las ficciones criminales. Tanto es así que cuando, tras la subida de Roosevelt al poder, se quiso cambiar, en cierto modo, el sentido de estas historias para los espectadores, estos tres actores pasaron a representar al policía honesto, al abogado incorruptible o al fiscal infatigable en una operación que se ha calificado, tal vez con cierta ligereza, como de lavado de imagen.

Entre esos jóvenes aspirantes al estrellato se encontraba también Humphrey Bogart, quien hasta rodar El último refugio parecía destinado a arrastrarse por papeles de gángster de segunda fila como los incorporados en Bullets or Ballots (1936; William Keighley), Ángeles con caras sucias* (1938) o The Roaring Twermes* (1939).Su suerte cambiaría, sin embargo, de manera definitiva tras dar vida al desesperado y romántico Roy Earle en el filme de Raoul Walsh del año 1941, que oficiaría de gozne entre el cine de gánsteres y el cine negro propiamente dicho.

En *El último refugio* Bogart interpreta a un delincuente que, tras salir de prisión, debe participar en el atraco a un hotel para saldar la deuda contraída con sus viejos compinches. Se inicia así un largo viaje hacia el sur, donde Roy Earle visita por última vez su antigua granja, conoce a una familia de granjeros expropiados —de cuya hija (Velma) se enamora y a la que ayuda económicamente para curar su cojera— y, finalmente, fracasa, debiendo huir a las montañas mientras la policía y la prensa, por intereses autopropagandísticos, lo acosan tras haberlo convertido en el enemigo público número uno de la nación.

La película se aleja así de la estructura narrativa de las primitivas ficciones gangsteriles para, obviando el proceso de ascensión al poder, mostrar simplemente la lenta caída de un delincuente que, anclado en el pasado, no tiene ahora ninguna posibilidad de triunfar —los antiguos gángsteres, los superclase, han muerto ya todos, le dirá Big Mac (Donald McBride), un superviviente de los viejos tiempos de la Prohibición— y sólo le resta morir dignamente. En concordancia con ese planteamiento, el progreso narrativo de la película se debate entre dos planos (horizontal y vertical), entre dos espacios (campo y ciudad), entre dos movimientos (de retroceso y hacia adelante) y entre dos modelos de escritura fílmica (equilibrada e inestable).

Roy Earle, buscando tal vez la estabilidad perdida, recorre con sus pisadas —en un sencillo *travelling*- la hierba de un parque nada más salir de prisión y regresa, después, a su antigua granja en el estado de Indiana para comprobar, con pesadumbre, que ha perdido su espacio en ambos lugares, el equilibrio que parece representar la línea del horizonte. De ahí, tal vez, que en su paseo por el parque dirija su vista hacia las copas de los árboles —acaso también como un anticipo premonitorio de su muerte— y que en su destino final se encamine definitivamente hacia la «alta sierra».

Su única posibilidad de volar —ahora que ha perdido pie en la tierra— parece encontrarse, pues, en las alturas físicas que contempla con nostalgia, en las que se esconde o hacia las que más allá aún —como parecen sugerir el movimiento ascendente del rodillo de los títulos de crédito y del *The End* final—, parece encaminarse su vida. Su destino se aleja así del de Velma (Joan Leslie) quien, tras sanar de su cojera, ejecutará unos pasos de baile ante él mostrándole, acaso, que no lo necesita ya, que tiene los dos pies en la tierra y que puede volar sin su ayuda.

La vuelta hacia el pasado y hacia el mundo rural (la granja y la familia de granjeros) que Roy realiza en el trayecto inicial de la película se salda con dos fracasos sucesivos y el itinerario del protagonista se precipita en una fuga hacia adelante sin esperanzas y dentro de un contexto urbano (Los Ángeles) deliberadamente hostil. Una puesta en escena clara, armónica y equilibrada sirve para describir el mundo mítico y rural al cual intenta asirse el protagonista mientras que el desequilibrio, la asimetría y la ruptura de las líneas compositivas dentro del encuadre dominan la planificación cuando el filme penetra en el entorno urbano y, con ello, en los espacios dominados por la corrupción, el engaño y la violencia.

Sueño imposible del regreso a una especie de arcadia feliz, a una América rural e incontaminada, *El último refugio* ofrece al espectador, en definitiva, una reconsideración del gángster individual al que la Depresión transforma en un delincuente —tras ver expropiada su granja— y a quien la lucha contra el crimen organizado convierte, después, en un proscrito al que la prensa califica incluso de «perro rabioso». El destino trágico de Roy —punteado en las imágenes por ese otro perro (Pard) que éste recoge y del que se dice que trae mala suerte a sus propietarios — tiene la compañía solidaria de Marie (Ida Lupino), una ex prostituta dispuesta a sacrificarse por él y que, como sucede con Panama Smith en *The Roaring Twenties** (1939), lo acompaña hasta el último recodo del camino, donde pronuncia su epitafio final.

Con la línea que separa el bien y el mal completamente difuminada, con el pasado convertido en una cicatriz que marca el destino del protagonista, con el dibujo más acabado de los personajes secundarios y con la evolución más compleja de las líneas narrativas y dramáticas, *El último refugio* contiene ya dentro de sí todos los ingredientes del cine negro, en cuyo alumbramiento colaborarán tres de los participantes en este trabajo: Hal B. Wallis, Humphrey Bogart y John Huston, si bien este último ejerciendo no ya como coguionista, sino como director de *El halcón maltés** (1941).

Otras apariciones de Humphrey Bogart en el género:
El bosque petrificado (The Petrified Forest, 1936), de Archie Mayo.
El sueño etemo (The Big Sleep,* 1946),de Howard Hawks.
Senda tenebrosa (Dark Passage,* 1947), de Delmer Daves.
- Cayo Largo (Key Largo, 1948), de John Huston.

THE MALTESE FALCON 1941

DIRECCIÓN: John Huston. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Hal B. Wallis). GUIÓN: John Huston, según la novela de Dashiell Hammett. FOTOGRAFÍA: Arthur Edeson. MONTAJE: Thomas Richards. MÚSICA: Adolph Deutsch. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Robert Haas, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Humphrey Bogart, Mary Astor, Sidney Greenstreet, Gladys George y Peter Lorre. DURACIÓN: 101 min. Blanco y negro.

En 1940 Estados Unidos recupera la renta per capita real de 1929 y parece salir, por fin, del largo período en sombras en el que se hallaba sumido desde el *crack* de la bolsa de Nueva York. Para entonces, sin embargo, el programa de reformas puesto en marcha por Roosevelt, a través del New Deal («Nuevo Trato»), había perdido su impulso inicial, la corrupción volvía a extender sus largos tentáculos por todo el país y el negro presagio de una segunda guerra mundial dejaba poco espacio para la esperanza o para el optimismo que la recuperación económica parecía prometer.

En el ámbito cinematográfico, *The Roaring Twenties** (1939) y *El último refugio** (1941) habían escrito el epitafio definitivo del cine de gángsteres y, sobre todo, del personaje protagonista de este tipo de ficciones, y no se divisaba otro arquetipo en el horizonte que pudiera sustituirlo en la pantalla. Los tiempos no estaban ya para ofrecer visiones optimistas del trabajo policial como la representada en *Contra el imperio del crimen** (1935), ni para formular denuncias del tipo de la de *Furia** (1936), ya que el marco regeneracionista en el que ambos títulos, entre otros, cumplían una determinada función había desaparecido bajo los negros nubarrones de un futuro incierto.

En mitad de esta encrucijada histórica y cinematográfica, John Huston, que acababa de participar como coguionista de *El último refugio,* recibe el encargo de llevar a las pantallas, dentro de una producción de bajo presupuesto, *El halcón maltés,* una novela de Dashiell Hammett que había sido objeto de dos adaptaciones anteriores —*El halcón (The Maltese Falcon,* 1931; Roy del Ruth) y *Satan Met a Lady* (1936; William Dieterle)— cosechando sendos fracasos de taquilla. Tras la renuncia de George Raft y de Geraldine Fitzgerald para incorporar —acaso ante el temor de ponerse en manos de un novato— los papeles principales de la película, Humphrey Bogart y Mary Astor ocupan su puesto y, apoyándose en ellos y en un elenco de magníficos actores secundarios, John Huston levanta *El halcón maltés,* la obra que, según se viene aceptando habitualmente, inaugura el período clásico del cine negro.

La trama de la narración —que sigue fielmente, salvo en su desenlace, el texto original de Hammett— gira alrededor de la búsqueda de la preciada estatuilla, engarzada de joyas, que da título al filme y en la que participan personajes tan diversos como un detective —Sam Spade (Humphrey Bogart)—, una aventurera con rasgos premonitorios del arquetipo de la mujer fatal —Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) y un grupo bastante estrafalario de delincuentes: Kasper Gutman (Sidney Greenstreet), Joel Cairo (Peter Lorre) y Wilmer Cook (Elisa Cook, jr.). Trampas, engaños, asesinatos e intentos de soborno y de chantaje entre unos y otros jalonan el itinerario de una búsqueda que, como es habitual en la filmografía del director, se salda al final con un fracaso del que sólo lograrán salvarse aquellos que —como Sam Spade y Kasper Gutman— sean maestros en el arte de la simulación y de la mentira y que, además, logren refrenar mejor sus sentimientos.

La película deja al descubierto de este modo los entresijos morales de una sociedad que ha perdido de vista cualquier tipo de referente ético, cualquier posibilidad de comunicación entre los individuos (llámese amor, amistad o solidaridad), y donde el único valor seguro parece ser el del dinero. De ahí que los servicios profesionales de Sam Spade sean objeto sucesivo de compra por parte de la mayoría de los personajes del relato y que aquel, en el desenlace de la película y cuando sabe que no obtendrá ya ningún tipo de beneficio económico por su trabajo, sea capaz de entregar a la mujer que ama —Brigid O'Shaughnessy— por mantenerse fiel a un código de conducta anticuado.

Dentro de ese universo claustrofóbico y cerrado, donde el principio y el final son intercambiables y donde no importa tanto quiénes sean los culpables como —según se pone de relieve en varias secuencias— quiénes deberán aparecer como tales ante la sociedad, *El halcón maltés* introduce dos nuevos arquetipos dentro del género, que, gracias sobre todo a su ambigüedad, resultan especialmente adaptados para sobrevivir en el nuevo medio.

Por una parte, la mujer fatal, un personaje que, como ejemplifica Brigid en las imágenes, domina como nadie el arte de la simulación y de los nombres falsos, que tiene en la seducción y en el atractivo sexual su mejor arma y que cuestiona el predominio masculino dentro de esta clase de ficciones. Por otra, el detective, un profesional situado por su trabajo en la frontera líquida que separa el bien del mal, un individualista nato que consigue sobrevivir en un territorio proceloso —dominado por la corrupción, el soborno, el chantaje, la delación y el delito— gracias a su inteligencia y al respeto a unas normas de conducta voluntariamente autoimpuestas.

En el fondo, sin embargo, Sam Spade (probablemente el más rígido e inflexible de todos los investigadores privados y, quizás, también el más conservador) parece dispuesto a olvidar varias cláusulas de ese código mientras vislumbra alguna posibilidad de conseguir la estatuilla, y sólo cuando el negocio fracasa totalmente decide volver a la rutina y el conformismo de la relación con la mujer de Miles Archer, su socio asesinado, antes de aceptar el riesgo que entraña convivir con Brigid.

Simulaciones y engaños presiden el desarrollo de un filme que, tanto en la sequedad y concisión de su puesta en escena como en la estructura de encuesta que adopta la narración, en la iluminación indirecta, a través, generalmente, de la multiplicación de lámparas de pie, en la condensación del tiempo fílmico y en los contenidos que desvela —donde, como afirma Spade, «todo el mundo tiene algo que ocultar» y, podría añadirse, «que vender»—, abre las puerta de un género que, situado ya de lleno en el terreno de la ambigüedad, acabará por convertirse en el espejo donde se refleja, de manera metafórica, la podredumbre moral de la sociedad de su tiempo.

Otras adaptaciones, más o menos libres, sobre textos de Dashiell Hammett:

El hombre delgado (The Thin Man, 1934), de W. S. Van Dyke.

La llave de cristal (The Glass Key,* 1942), de Stuart Heisler.

- *The Fat Man* (1950), de William Castle.
- *El hombre de Chinatown* (Hammett,* 1982), de Wim Wenders.

THE GLASS KEY 1942

DIRECCIÓN: Stuart Heisler. PRODUCCIÓN: Paramount (Fred Kohlmar). GUIÓN: Jonathan Latimer, según la novela de Dashiell Hammett. FOTOGRAFÍA: Theodor Sparkhul. MONTAJE: Archie Marshek. MÚSICA: Víctor Young. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Hans Dreier y Haldane Douglas. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Brian Donlevy, Alan Ladd, Veronica Lake, William Bendix y Bonita Granville. DURACIÓN: 85 min. Blanco y negro.

Un desarrollo narrativo más claro, lineal y sencillo de trasponer a la pantalla en los momentos inaugurales del sonoro y unos relatos centrados en seguir la trayectoria vital de un gángster —una figura enormemente popular durante aquellos años— hicieron que, como sucediera con *Hampa dorada'** (1930) o *Scarface** (1932), el cine llevara primero al celuloide varios títulos de la denominada tendencia *crook story* («historias de delincuentes») dentro de la novela negra.

Desde finales de los años treinta, sin embargo, la confusa situación política y social que vive el país y el propio desarrollo cinematográfico del género impiden, por la vía de hecho, no sólo que los protagonistas de esta clase de ficciones puedan construirse con la simplicidad de aquellos —ya sean vistos desde su perfil bueno (agentes federales, policías, víctimas inocentes o reclusos irredentos), ya sea desde su perfil malo (delincuentes)—, sino también que las historias se construyan desde un único enfoque o desde un solo punto de vista.

El cine negro, que nace en plena crisis de ambos modelos, se instala de este modo en la ambigüedad y en la inestabilidad de los patrones dramáticos, narrativos y formales del cine de gángsteres y, de acuerdo con este carácter, buscará ahora los argumentos para sus historias dentro de unos relatos más complejos, estructural y temáticamente, como los que ofrecen, dentro todavía de la novela negra, varios títulos insertos en la corriente *hard boiled* («duro y en ebullición», por referencia a los protagonistas de éstas).

Dashiell Hammett es el escritor de esta escuela que suministra el material narrativo para que, primero, John Huston inaugure el período clásico del cine negro con *El halcón maltés**(1941) y para que, un año después, Stuart Heisler lleve a las pantallas, sobre el relato homónimo de aquel, *La llave de cristal,* una obra algo irregular que había sido objeto de una adaptación anterior, con el mismo título, por parte de Frank Tuttle en l935.

El apoyo que el gángster Paul Madvig (Brian Donlevy) presta al senador Henry, durante su carrera electoral para ser elegido gobernador del estado, es el motor de la narración y el germen del enfrentamiento que la película desarrollará entre aquel y otro mañoso como él mismo, Nick Vama (Joseph Calleia). Éste se siente amenazado por el programa anticorrupción que el senador presenta en su campaña y, al mismo tiempo, teme el aumento de poder que Paul obtendría si su patrocinado alcanza su objetivo electoral.

Entre medias las imágenes muestran también otra serie de enfrentamientos como los que tienen lugar entre Nick y Ed Beaumont (Alan Ladd) —el lugarteniente de Paul Madvig—, entre Ed de nuevo y Janet (Veronica Lake) —la hija del senador Henry—, entre ésta y Paul por el asesinato de Taylor y así hasta formar una complicada trama de relaciones en donde el pretexto para establecerlas es la muerte de este último, un asunto que se difumina a medida que avanza el metraje de la película.

Como un anticipo de lo que sucederá mucho más adelante en *Muerte entre las flores**(1990), la lealtad hacia su jefe es el sentimiento que guía la actuación de Ed Beaumont y que, pese a la incomprensión inicial de aquel, le impide traicionarlo con Nick cuando éste se lo pide y, también, que se atreva a declararle su amor a Janet. Sobre este segundo eje, el filme establece también una contraposición curiosa entre Paul Madvig y su lugarteniente que presenta, siquiera sea de pasada, la encrucijada en la que se mueve el gangsterismo durante esos años.

El primero, que parece el heredero directo de los antiguos hampones tanto por la rotundidad de su físico como por su comportamiento brutal o sus modales, resulta ser, sin embargo, quien tiene de los dos una estrategia más clara para continuar con éxito en la empresa de los negocios sucios, y de ahí su decisión de controlar la política por medio de su apoyo al senador Henry. Ed, por su parte, se muestra como una persona más culta e inteligente que su jefe, a pesar de lo cual no quiere entrar en ámbitos, como el de la política, que desconoce o que no controla demasiado bien. Entre ambos se sitúa el tercer hampón (Nick), quien se plantea otra táctica distinta para mantener su poder mediante el control económico de los medios de comunicación y, en concreto, del diario *The Observer.*

Las imágenes analizan de este modo la conexión que existe, en esos momentos, entre el gangsterismo, los poderes públicos y la prensa al mismo tiempo que denuncia la infiltración de la delincuencia en éstos como nueva vía de supervivencia de las organizaciones mañosas, algo que pondrá de relieve la retirada de Ed a Nueva York cuando, en el cierre de la narración, compruebe el fracaso de sus previsiones. Una decisión igual tomará Tommy, el lugarteniente de Leo, en *Muerte entre las flores,* si bien, en este caso, es el subordinado quien demuestra unos conocimientos mejores de estrategia política que su jefe.

La construcción del filme fluctúa, debido a esta estructura, entre dos ejes que tienen como uno de sus pivotes al primitivo cine de gángsteres —en lo que se refiere a la codificación de los escenarios, de algunos arquetipos y de la violencia— y como otro pie al cine negro, en cuanto a la evolución interior de los personajes, al desarrollo de la trama narrativa, al complicado juego de relaciones interpersonales o a la referencia metafórica que la película realiza sobre los males que aquejan a la sociedad de la época. Fundidos, encadenados y cortinillas —una de las cuales oculta la elipsis más importante del filme: la muerte de Taylor— conforman la sintaxis de una obra trepidante que muestra, en su acabado, una cierta herencia expresionista y que funda sobre las relaciones entre Ed, Janet y Paul el anticipo de uno de los motivos temáticos fundamentales del cine negro: el triángulo amoroso.

Otras apariciones de Alan Ladd en el cine negro:

El cuervo {This Gun for Hire, 1942), de Frank Tuttle.
La dalia azul (The Blue Dahlia, 1946), de George Marshall.
El misterio de una desconocida (Chicago Deadline, 1949), de Lewis Allen.
*Hell on Frisco Bay (*1956), de Frank Tuttle.

MURDER, MY SWEET 1944

DIRECCIÓN: Edward Dmytryk. PRODUCCIÓN: RKO (Adrian Scott). GUIÓN: John Paxton, según la novela de Raymond Chandler. FOTOGRAFÍA: Harry J. Wild. MONTAJE: Douglas Travers. MÚSICA: Roy Webb. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Albert S. D'Agostino y Carroll Clark. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Dick Powell, Claire Trevor, Anne Shirley, Otto Kruger y Mike Mazurki. DURACIÓN: 95 min. Blanco y negro.

Creado por Raymond Chandler y protagonista de siete de sus novelas, el detective Philip Marlowe llega a las pantallas, en 1942, de la mano de Irving Reis con *The Falcon Takes Over.* Sin embargo, en esta primera aparición y en la siguiente —*Time to Kill* (1943; Hebert I. Leeds)—, el investigador no aparece todavía en las imágenes con su verdadero nombre, sino que adopta el de las series respectivas donde se insertan ambos títulos: «El Halcón» y Michael Shayne. Habrá que esperar todavía un año más para que Marlowe recupere su identidad perdida en *Historia de un detective,* una película basada en la misma novela —*Adiós, muñeca* (1940)— que había servido de base para su primera incursión cinematográfica y donde el detective adopta los rasgos del actor Dick Powell.

La búsqueda de un collar de jade —en realidad, un pretexto narrativo, un *Mac Guffin* de los empleados por Hitchcock en buena parte de su filmografía— y de una mujer llamada Velma (Claire Trevor) inician la andadura de Philip Marlowe por el turbio universo urbano que describen las imágenes de *Historia de un detective.* La película adopta de este modo la estructura de encuesta característica del género y presenta una disposición semejante a la ofrecida en *Perdición* * (1944), con un prólogo y un epilogo situados en el presente, en la comisaría de policía donde Marlowe es interrogado y asiste al desenlace de su aventura, y un largo cuerpo central ubicado en el pasado y presidido por el relato que éste hace (por medio una vez más de la voz en *off)* de la investigación desarrollada en los días inmediatamente anteriores a su detención.

Sin embargo, en comparación con la obra de Billy Wilder y con algunos otros títulos del género, el trabajo de Dmytryk presenta una estructura más laberíntica en su desarrollo narrativo (como es habitual en las novelas de Chandler) y una sujeción más fidedigna al punto de vista del narrador, si bien adopta el mismo tono literario, característico del cine negro, en el relato oral de Marlowe que acompaña a las imágenes. Entre medias tiene lugar una investigación que conduce al detective por los vericuetos intrincados de un mundo en descomposición y, aparentemente, sin salida, donde las clases bajas se venden por una botella de whisky y los ricos se dedican al chantaje, la extorsión y el asesinato.

Pobre desgraciado en un mundo estúpido —conforme se dice de él en un momento determinado de la acción—, Marlowe —como Sam Spade en *El halcón maltés** (1941)— se muestra dispuesto a recibir dinero de cualquiera que pague por sus servicios y sólo la sujeción a su propio código de conducta —descubrir al asesino del cliente que lo contrató para protegerlo— le permite seguir en un caso del que todos quieren echarle en un momento dado y donde —según afirma él mismo— nunca sabe exactamente de qué parte o de qué lado se encuentra cada uno. En ese universo moral donde todo se desmorona poco a poco, el único valor firme y seguro parece ser el código personal al que Marlowe se aferra para continuar dentro de los márgenes de una sociedad corrupta ante la que sólo existe —conforme se dice en las imágenes y en varios otros títulos del género— una alternativa: escapar a México.

Película urbana y nocturna, de una fuerza visual que alcanza su mayor grado en la pesadilla expresionista —algo forzada y envejecida hoy— que Marlowe sufre tras ser narcotizado, *Historia de un detective* incorpora también en su relato a otros arquetipos del género como el gángster brutal, representado por Moose Malloy (Mike Mazurki), o la mujer fatal que incorpora Velma.

En la presentación de este último personaje —lo primero que se ve de él, al fondo de las imágenes y tras la figura de su marido, es una sugestiva pierna abrochada por un zapato en el tobillo— vuelve a haber una referencia al fetichismo característico del cine negro y una cierta coincidencia con la entrada en escena de Phillys Dietrichson en *Perdición*,* con la esclava dorada refulgiendo también en uno de sus tobillos mientras baja las escaleras del salón. El cine de detectives casa mal, sin embargo, con el protagonismo de la mujer fatal, por lo que aquí el personaje de Velma adquirirá un menor peso en la narración —no en los hilos que mueven la trama— que en otros títulos del cine criminal donde su antagonista es un hombre normal y corriente. Otro tanto sucede con el arquetipo del gángster, convertido en el trabajo de Dmytryk en poco más que en una caricatura grotesca de su antecesor de los años treinta.

Muerte tras muerte y asesinato tras asesinato, la película se precipita hacia un final en el que todos los culpables resultan castigados (aunque es lícito dudar que esa solución suponga algo más que un parche en el clima opresivo y de corrupción generalizada que presentan las imágenes) y en el que se abre todavía la posibilidad del amor para Philip Marlowe. Un Marlowe duramente castigado a través de toda la aventura y del que Dick Powell realiza una interpretación en la que se echa en falta la dureza y la ironía socarrona de las que hará gala Humphrey Bogart en *El sueño eterno** (1946), la obra que fija definitivamente el arquetipo del detective creado por Chandler.

Otros títulos protagonizados por Philip Marlowe:

- *La dama del lago* (Lady in the Lake,* 1946), de Robert Montgomery.

The Brasher Doubloon (1947), de George Montgomery.

*El largo adiós** (*The Long Goodbye,* 1973), de Robert Altman.

- *Detective privado (The Big Sleep,* 1977), de Michael Winner.

La mujer del cuadro

THE WOMAN IN THE WINDOW

DIRECCIÓN: Fritz Lang. PRODUCCIÓN: International Pictures (Nunnally Johnson). GUIÓN: Nunnally Johnson, según la novela de J. H. Wallis. FOTOGRAFÍA: Milton Krasner. MONTAJE: Marjorie Johnson, MÚSICA: Arthur Lang y Hugo Friedhofer. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Duncan Cramer. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea, Raymond Massey y Edmund Breon. DURACIÓN: 99 min. Blanco y negro.

Sueño irrealizable de los deseos del teniente Mark McPherson, la posibilidad que abre *Laura** (1944) de contemplar la segunda parte de su narración como expresión onírica del amor necrofílico de éste hacia la protagonista de la película adquiere definitivamente tintes de pesadilla en *La mujer del cuadro,* donde Fritz Lang convierte el sueño reparador del que disfruta el profesor Richard Wanley (Edward G. Robinson), un psicólogo criminalista, en la materia narrativa de un relato teñido de sombras.

Un prólogo y un epílogo muy breves enmarcan el amplio agujero negro donde se deslizan, como en un tobogán, los deseos inconfesables del respetable profesor. En la apertura, éste conversa con dos amigos, en mitad de una cena en un club privado de Nueva York, acerca de las circunstancias que conducen a un hombre al asesinato. Richard afirma, en medio de la discusión, que el tiempo de las aventuras amorosas se ha acabado ya para él, que no existe ningún riesgo de que pueda verse envuelto en un asunto como el homicidio, y, tras la cena y mientras lee el sensual *Cantar de los Cantares,* se queda dormido en una butaca del club.

La aventura que vive el profesor con una hermosa desconocida —Alice (Joan Bennet)— después de su salida del local es, por lo tanto, un largo sueño donde el inconsciente de aquel contradice sus palabras anteriores y le hace vivir una aventura amorosa en la que no faltan el asesinato, la delación, el chantaje e incluso el propio suicidio del protagonista. El inicio de la relación entre Richard y Alice marca el tono que presidirá esta parte de la narración, primero, con el profesor mirando en un escaparate el retrato de una bella mujer que representa la encarnación de sus deseos (como la habitación de matrimonio lo es, también, para los novios de Furia* —1936— en una obra anterior del mismo director), luego con la luz del retrato proyectándose, casi introduciéndose, en el rostro y en el interior del profesor y, por último, con la aparición de la mujer retratada reflejándose en el escaparate junto al cuadro.

A partir de aquí la película juega con la proliferación de los espejos que, al multiplicar los espacios, acaba desvirtuándolos para mantener la confusión entre apariencia y realidad y para acentuar el carácter fantasmal de Alice, convertida de este modo, más que en un ser real, en la encarnación de la Mujer, con mayúscula, o, yendo más lejos todavía, de la Tentación. Aprovechándose de la función de este personaje dentro de la narración, Lang vendrá a indagar, una vez más, en las motivaciones que conducen a un individuo hacia el asesinato, empujado por sus deseos, por el azar y por sus propias circunstancias personales y sociales. La inmersión en el alma y en el inconsciente de Richard que propone la película traspasa, sin embargo, el ámbito de lo meramente individual para penetrar también en los interiores de una sociedad aparentemente civilizada, pero que, bajo su superficie pulida, deja entrever los impulsos incontrolables (la ambición, el sexo, la mentira, el corporativismo) que rigen su engranaje.

En el clima de pesadilla que crean las imágenes, los objetos tienen asimismo una presencia que podría catalogarse casi como de sobrenatural, pues —conforme sucede con la pluma con las iniciales R. W., el reloj con las de C. M. correspondientes a la víctima, las tijeras del crimen, los pelos encontrados por el chantajista o el rasguño y la herida de Richard— todos ellos pueden adquirir una significación que trasciende la suya propia, que condicionan la vida y el futuro del protagonista del filme y que pueden contemplarse, también, como expresión del sentimiento inconsciente de culpa alimentado por el profesor, que, a través de ellos, pretende autocastigar su ligereza.

En mitad de este marco, la película propone una reflexión acerca de la ineficacia de la justicia y, sobre todo, de los condicionamientos sociales que presiden su actuación y que, recogiendo un tema como el del falso culpable, cargan al chantajista Heidt (Dan Duryea) el muerto del asesinato en vez de al honrado Richard.

El epílogo, donde éste —después de su intento onírico de suicidio— despierta de nuevo para, tras reconocer a varias de las personas de su sueño, huir cuando se le acerca una vulgar prostituta en una escena casi simétrica a la inicial confiere una salida digna al relato y deja en pie la honorabilidad del protagonista y de las instituciones. Ésta es, al menos, la lectura que parece desprenderse de la superficie del relato, ya que más allá de ésta lo que queda es el retrato pesimista de los deseos más íntimos, turbios y oscuros de un respetable profesor.

En el fondo, pues, la película ilustra —aunque sea echando mano de la fantasía— que lo sucedido a Richard puede acaecerle a cualquiera y señala, de acuerdo con la misoginia propia del género —esa que le hace exclamar al fiscal, ante una sospechosa, «tiene algo sobre su conciencia, ¿pero qué mujer no lo tiene?»—, a las hijas de Eva como los principales instrumentos para deslizarse por ese camino de perdición. Una buena utilización del suspense añade, por último, gotas de tensión a una hermosa película, cuyos tres protagonistas principales volverían a repetir de nuevo con Fritz Lang, al año siguiente, en *Perversidad (Scarlet Street,* 1945).

Otras apariciones de Edward G. Robinson en el género:
Hampa dorada (Little Caesar,* 1930), de Mervyn LeRoy.
Bullets or Ballots (1936), de William Keighley.
Perdición (Double Indemnity,* 1944), de Billy Wilder.
Cayo Largo (Key Largo, 1948), de John Huston.

LAURA 1944

DIRECCIÓN: Otto Preminger. PRODUCCIÓN: 20th Century Fox (Otto Preminger). GUIÓN: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein y Betty Reinhardt, según la novela de Vera Caspary. FOTOGRAFÍA: Joseph La Shelle. MONTAJE: Louis Loeffler. MÚSICA: David Raksin. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Lyle Wheeler. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Dana Andrews, Gene Tierney, Clifton Webb, Vincent Price y Judith Anderson. DURACIÓN: 85 min. Blanco y negro.

La participación de Estados Unidos en la segunda guerra mundial, tras el bombardeo de Pearl Harbour por el ejército japonés el 7 de diciembre de 1941, provoca una cierta paralización en el desarrollo del naciente cine negro debido, probablemente, al contraste de los contenidos críticos de esta clase de películas con el clima de confianza que se pretendía generar en el país en pleno conflicto armado. A partir de 1943, sin embargo, la victoria aliada es ya casi una realidad y, aprovechando una cierta relajación de la censura y un incremento notable de la corrupción y de la delincuencia, el cine negro experimenta un auge considerable desde esa fecha y, en el quinquenio que va desde ese año hasta 1947, sienta las bases fundamentales de su estilo.

A partir de este momento, y dentro ya de las estructuras del género, surge una nueva corriente en su seno que, situando al hombre corriente de la calle en el centro de atención de sus preocupaciones, prescinde de los análisis sociales e intenta investigar los procesos psicológicos que conducen a éste al asesinato o a la tentativa de cometerlo. Una preocupación nueva que va ligada, por un lado, a la nueva situación política y moral que vive el país en esos momentos y, por otro, al apogeo que —de la mano de autores como Vera Caspary, James M. Cain o William Irish, entre otros— experimenta la corriente de la «psicología criminal» dentro de la novela negra. Una narración de Vera Caspary con el mismo título, publicada en 1943 y cuyos derechos había comprado la Fox, sirve de base precisamente para la adaptación cinematográfica que Otto Preminger —tras sustituir a Rouben Mamoulian nada más iniciarse el rodaje— realiza de aquella para dar origen a uno de los títulos clásicos del cine negro: Laura. Estructurada en dos partes casi simétricas y dividida en seis bloques separados por fundidos en negro, la película sigue el relato que Waldo Lydecker (Clifton Webb), un conocido escritor y periodista, refiere acerca del asesinato de una protegida suya llamada Laura (Gene Tierney).

La primera parte del filme —que ocupa los tres bloques iniciales— describe las circunstancias del asesinato, recuerda retrospectivamente, mediante un largo *flashback,* las relaciones entre Waldo y Laura —a quien aquel había modelado casi a su imagen y semejanza como si se tratase de un moderno Pigmalion— y presenta a los sospechosos del asesinato, entre los que se encuentran el propio Waldo y Carpenter (Vincent Price), el novio de aquella. La investigación del suceso se le encomienda al teniente Mark McPherson (Dana Andrews), un joven atractivo y algo brusco que, poco a poco, va enamorándose de la figura y de la imagen de Laura, representada en el cuadro que domina el salón de su casa y debajo del cual dormita el teniente en la conclusión de este bloque.

La segunda parte se inicia con el despertar de McPherson y la llegada de Laura que, para sorpresa de todos, resulta no haber sido la mujer asesinada. La investigación da un vuelco y la supuesta víctima se convierte también en sospechosa mientras las imágenes describen la evolución de la relación sentimental entre la protagonista y el teniente, los avances de las pesquisas de éste y los diversos triángulos amorosos que, con Laura casi siempre en el eje de todos ellos, contraponen a Mark y Waldo, a Mark y Carpenter, a éste y Waldo o a Laura y la mujer que ama a Carpenter. Las tensas relaciones que se establecen entre ellos (dominadas por los intereses particulares de cada uno, incluidos los sentimentales del teniente) se encuentran, como es fácil de suponer, en el origen del crimen cometido y en el intento de asesinato que cierra la narración.

Si bien es cierto que toda esta parte final puede ser vista también, a tenor de las imágenes, como un sueño de Mc-Pherson que consigue devolver de este modo la vida a su amada, la realidad es que toda la película se encuentra bañada por una atmósfera onírica —con incrustaciones del cine fantástico y punteada por un afortunado tema musical que evoca la figura de la desaparecida—, entre la cual se desarrollan dos historias de amor: la necrofílica del teniente y la pasional de Waldo.

Como es habitual en el cine negro, la fractura del pasado (representada en este caso por el enfriamiento de la relación entre Waldo y Laura) y el entrecruzamiento de diversos triángulos amorosos son los ejes del conflicto dramático bajo el cual se investigan las causas del narrador para llegar al asesinato. Todo el filme se construye de este modo a partir del enfrentamiento entre un refinado escritor de gusto exquisito, un teniente bastante infantil y una mujer a la que le gustan los hombres con más músculo que cabeza.

Los objetos juegan —como pone de relieve la apertura de las imágenes— una importancia fundamental en todo el desarrollo de la película y sirven tanto para caracterizar a los personajes como para hacer progresar la narración o para desvelar el sentido de ésta. Así, el refinamiento de Waldo encuentra correspondencia con la decoración de su apartamento y la infantilidad de McPherson, con las llaves y con la maquinita de béisbol con las que juguetea a menudo. Igualmente, el teniente se enamora de la protagonista a través de diversos objetos pertenecientes a ésta —los pañuelos, el perfume, los trajes, su retrato al óleo— y el reloj de pared que Waldo regala a Laura se encuentra en el centro de la narración, ya que no sólo sirve como referencia para marcar la sensible diferencia de edad entre ambos, sino también para ocultar el arma homicida y para resaltar (tras los balazos que reciben la esfera del reloj y Waldo) la detención del tiempo en la vida de éste.

Una cámara que apenas hace notar su presencia, unos elegantes movimientos de grúa, una fotografía seductora —por la que el debutante Joseph La Shelle recibió el Oscar de la Academia— que prefiere la iluminación a los habituales juegos de luces y sombras y una planificación puesta al servicio de la narración, y donde las relaciones entre los personajes encuentran correspondencia casi exacta con su posición dentro del plano, construyen una película de gran éxito en su momento y que dejaría su huella en otros títulos posteriores, entre ellos, *La mujer del cuadro** (1944) —en cuanto al tema del sueño y al motivo del retrato de una desconocida—, *El crepúsculo de los dioses** (1950) —la voz en *off* que da vida al relato procede asimismo de un muerto—, *De entre los muertos (Vertigo,* 1958; Alfred Hitchcock) —en relación con el amor necrofílico— o *Instinto básico** (1993), donde se describe también literariamente un asesinato antes de cometer otro casi idéntico en la vida real.

Otros títulos del «cine criminal»:

La mujer del cuadro (The Woman in the Window,* 1944), de Fritz Lang.
*Perdición * (Double Indemnity,* 1944), de Billy Wilder.
*Alma en suplicio * (Mildred Pierce,* 1945), de Michael Curtiz.
El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice,* 1946), de Tay Garnett.

DOUBLE INDEMNITY 1944

DIRECCIÓN: Billy Wilder. PRODUCCIÓN: Paramount (Joseph Sistrom). GUIÓN: Billy Wilder y Raymond Chandler, según la novela de James M. Cain. FOTOGRAFÍA: John F. Seitz. MONTAJE: Doane Harrison. MÚSICA: Miklos Rozsa. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Hans Dreier. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Tom Powers y Porter Hall, DURACIÓN: 107 min. Blanco y negro.

Siguiendo el estereotipo físico de las *vamp* que se cuelgan del brazo de los gángsteres de los años treinta, el cine negro crea una nueva tipología de personaje femenino (la mujer fatal) que roba protagonismo a su contrincante masculino e invierte la jerarquización de los papeles característicos de este tipo de ficciones. Astutas, crueles y ambiciosas, estas herederas, entre otras, de Salomé o de Dalila demuestran casi siempre en las imágenes una inteligencia superior a la de sus oponentes, de ahí que su presencia se encuentre unida fundamentalmente al desarrollo del cine criminal, donde su antagonista es un débil hombre de la calle, y no el avispado detective o el policía incorruptible de las otras dos corrientes.

Con la seducción sexual como su mejor arma, la mujer fatal ilustra también uno de los contenidos habituales del cine negro: la desigualdad de las relaciones entre los individuos. Una circunstancia que, por una parte, impide que se establezcan lazos de unión entre éstos como el amor, la amistad o la solidaridad y, por otra, remarca las diferencias existentes entre los cuerpos de la pareja al sustituir uno de ellos por una de sus partes gracias a la introducción de diversos motivos fetichistas: el cuadro de la protagonista en *Laura** (1944), los guantes y las botas de Gilda en la película homónima (1946) de Charles Vidor o las uñas de los pies de Katherine March que pinta con deleite Christopher Cross en Perversidad (Scarlet Street, 1945; Fritz Lang).

Una esclava dorada en el tobillo de unas piernas esbeltas, mientras Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) desciende las escaleras de su mansión de estilo colonial, es el objeto que despierta precisamente el deseo sexual del agente de seguros Walter Neff (Fred MacMurray) y que marca el inicio de la relación amorosa y criminal narrada en *Perdición.* Un título con el que, después de largos años de ostracismo, el novelista James M. Cain conseguía superar las barreras de la censura y llegar a la pantalla de la mano de dos guionistas de la talla de Billy Wilder y Raymond Chandler.

La estructura de la película se establece a partir de un prólogo y un epílogo situados en el presente y un largo desarrollo narrativo ubicado en el pretérito, siguiendo una disposición, por lo tanto, parecida a la de *La mujer del cuadro** (1944). En los márgenes inicial y final de la película, Walter Neff relata, por medio de un dictáfono, a su amigo Barton Keyes (Edward G. Robinson), un sagaz investigador de siniestros, las circunstancias del asesinato del señor Dietrichson antes de que aquel llegue a detenerlo en las postrimerías de las imágenes. Entre ambos se sitúa un largo *flashback* -con alguna incursión en el presente— donde, de nuevo como en el título citado, la voz en *off* del narrador relata, en tres partes casi simétricas, el proyecto de asesinato, la ejecución de éste y las consecuencias posteriores del homicidio.

La ambición, el deseo y la intención de cometer el crimen perfecto para burlar la habilidad investigadora de su amigo son los móviles que conducen a Walter Neff-un hombre corriente con una profesión anodina— a la comisión del delito. En realidad, sin embargo, Walter sólo es un juguete en las manos de Phyllis, quien maneja todos los hilos de la trama y es el eje —como sucedía en *Laura** (1944)— de toda una serie de triángulos amorosos, en uno de cuyos vértices se encuentra, incluso, el novio de su hijastra.

En el desarrollo de la trama Billy Wilder juega con los sentimientos del espectador y lo convierte en una especie de cómplice, primero, de Walter —con quien se siente identificado mientras escucha su confesión— y, más tarde, de la pareja asesina, haciéndole desear que el vehículo de ambos arranque cuando, tras estrangular al señor Dietrichson, se queda parado en mitad de una vía de tren mientras la locomotora se acerca a toda velocidad. La operación es casi maquiavélica, pues no se trata ya tan sólo, como es habitual en buena parte de los títulos del cine criminal, de presentar en las pantallas a un ciudadano corriente, trasunto del espectador, convertido en un asesino, sino también de hacer que aquel comparta los sentimientos y las angustias de éste y se identifique, incluso, con el criminal.

Dentro de un universo dominado por el afán de poder, por la mentira y por el crimen, no parece haber lugar para la salvación individual, de ahí que Walter —como es usual también en el cine negro— decida huir, tras el asesinato, a México, un país que parece conservar los rasgos idílicos de la antigua América incontaminada. Con todo, la película deja todavía un margen para la amistad entre Walter y Keyes, con éste rindiendo tributo a la inteligencia del amigo y ofreciéndole (en contraste con lo sucedido a lo largo de todo el metraje) el fuego y el calor de una cerilla en la conclusión de las imágenes.

Seca, áspera, descarnada y con unos diálogos brillantes y precisos, *Perdición* traza el retrato más cruel de la rubia asesina que desde entonces comenzará a asaltar las pantallas de las salas de cine. A ello contribuiría, sin duda, la célebre secuencia del asesinato de Dietrichson, donde, para burlar a la censura, la cámara omite presentar las imágenes del homicidio y permanece fija en la cara de Phyllis, en la satisfacción que va reflejando su rostro, mientras, en fuera de campo, tiene lugar aquel. Dos años después, y sobre un relato también de James M. Cain, otra rubia explosiva volvería a hacer de nuevo de las suyas con su marido en *El cartero siempre llama dos veces** (1946).

Otros títulos con mujeres fatales como protagonistas:

La dama de Shanghai {The Lady from Shanghai,* 1948), de Orson Welles.
Niágara {Niagara, 1953), de Henry Hathaway.
Deseos humanos {Human Desire,* 1954), de Fritz Lang.
Red Rock West (Red Rock West,* 1992), de John Dahl.

MILDRED PIERCE 1945

DIRECCIÓN: Michael Curtiz. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Jerry Wald). GUIÓN: Ranald MacDougall y Catherine Turney, según la novela de James M. Cain. FOTOGRAFÍA: Ernest Haller. MONTAJE: David Weisbart y James Leicester. MÚSICA: Max Steiner. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Anton Grot. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Joan Crawford, Jack Carson, Zachary Scott, Ann Blyth y Eve Arden, DURACIÓN: 111 min. Blanco y negro.

Viendo la posibilidad de adaptar a los moldes del cine negro *Milred Pierce,* una novela de James M. Cain, el productor Jerry Wald pone a trabajar en el proyecto a diferentes guionistas —entre los que se incluyen Catherine Turney, Thomas Williamson, Albert Matz, Margaret Gruen y Ranald MacDougall— hasta conseguir el texto definitivo. Un libreto que, tras la suspensión del rodaje de *Noche y día* por los problemas para que Cary Grant protagonizase la película en esos momentos, Michael Curtiz llevaría a las pantallas con el título original de la novela, traducido al español por *Alma en suplicio*.

La inclusión de un homicidio, la estructura en *flashback* y la acentuación de los rasgos positivos del personaje de Mildred Pierce (Joan Crawford) —para permitir la identificación del espectador con las desventuras de ésta— y los negativos de Veda Pierce (Ann Blyth) y Monty Beragon (Zachary Scott) fueron los cambios más significativos que el equipo de guionistas realizaría sobre la obra de Cain para dar una tonalidad más negra a la narración original del escritor. No obstante, a pesar del trabajo de éstos, la película muestra, en su arquitectura, la condición híbrida de su origen, que la sitúa a caballo entre el cine negro y el melodrama, y deja ver a través de ella, en el intento de unión de ambos elementos, buena parte del entramado de su construcción narrativa.

De este modo la disposición del filme alrededor de tres *flashback* sirve, por una parte, para narrar los sucesos —de índole más melodramática— que desembocarán en el asesinato (mostrado en la apertura de las imágenes) de Monty Beragon y, por otra, para devolver al espectador, de vez en cuando, a la intriga criminal que parece perderse tras los vericuetos de la peripecia personal de Mildred Pierce.

Las tonalidades más negras —identificadas por el carácter más expresionista de las imágenes, las angulaciones forzadas y el fuerte constraste que ofrece la iluminación de las secuencias— corresponden, por lo tanto, al relato en presente donde se describe el asesinato de aquel y se investiga al autor del delito mientras que los componentes melodramáticos —con una línea más clara de exposición— corresponden fundamentalmente a los dos primeros, y más dilatados, *flashback* —el tercero muestra simplemente la ejecución del crimen— donde Mildred Pierce relata al detective de policía los sucesos que dieron lugar a ese desenlace.

A través de esos procedimientos, el filme refiere —con un narrador omnisciente que a veces se introduce en el relato de la propia Mildred— la aventura personal de esta mujer, una ama de casa vulgar y corriente que, después de separarse de su marido y para complacer los caros caprichos de su hija Veda, consigue triunfar en el mundo de los negocios poniendo una cadena de restaurantes, se casa, más tarde, con un noble sin un céntimo (Monty Beragon) para satisfacer los deseos aristocráticos de aquella y, finalmente, se ve arruinada y traicionada por ambos.

En el retrato que la película realiza de estos personajes se asiste, en cierto modo, al proceso de crecimiento del arquetipo de la mujer fatal encarnado por Veda, una joven ambiciosa, fría y astuta que pasa por encima de todo y de todos, incluida su propia madre, para conseguir alcanzar sus objetivos de ascenso en la escala social. Junto a ella, Monty Beragon incorpora otro personaje que será luego habitual dentro del género, una especie de aristócrata *playboy* arruinado que trata de sobrevivir en mitad de un mundo capitalista que no es el suyo y al que, como al general Sternwood de *El sueño eterno** (1947), parecen gustarle «las pétridas orquídeas de la corrupción» que regala a Mildred.

El sacrificio de ésta se pone así en correlación con la ambición de los otros dos personajes dentro de una sociedad donde el amor es un negocio —como demuestra el divorcio de Veda y, asimismo, el casamiento de su madre con Monty—, el chantaje casi un juego —el supuesto embarazo de Veda para obtener diez mil dólares en su separación— y la violencia (en forma de bofetadas o de disparos de revólver), una conclusión necesaria. El viaje a México que Mildred realiza cuando no puede soportar más esa situación se convierte, dentro de este contexto, en una especie de vuelta a un territorio donde se respiran aires más puros y primitivos y donde todavía no parece haber anidadado el espíritu degradado de los nuevos tiempos. Unos tiempos en donde las niñas aprenden a ser mujeres fatales y donde «los hombres —en palabras de Ida (Eve Arden), que da vuelta a la misoginia habitual del género— (son) todos unos canallas».

Cinco nominaciones a los Oscar y una estatuilla para el excelente trabajo de Joan Crawford —cuya presencia domina toda la narración y condiciona en parte, incluso, el trabajo fotográfico de Ernest Haller— fueron el resultado final de una obra que obtuvo un inmediato reconocimiento público, convirtiendo a la película en una de las diez más taquilleras del año y a Mildred en un personaje enormemente popular durante aquellos años.

Otras producciones de cine negro en las que participó Jerry Wald como productor:

- *Senda tenebrosa* (Dark Pasage,* 1947), de Delmer Daves.
Cayo Largo {Key Largo, 1948), de John Huston.
Clash by Nigth (1952), de Fritz Lang.
Los sobornados (The Big Heat,* 1953), de Fritz Lang.

La casa de la calle 92

THE HOUSE ON 92ND. STREET 1945

DIRECCIÓN: Henry Hathaway. PRODUCCIÓN: 20th Century Fox (Louis de Rochemont). GUIÓN: Barre Lyndon, Charles G. Booth y John Monks, jr., según la novela de Charles G. Booth. FOTOGRAFÍA: Norbert Brodine. MONTAJE: Harmon Jones. MÚSICA: David Buttolph. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Lyle Wheeler. INTÉRPRETES PRINCIPALES: William Eythe, Lloyd Nolan, Signe Hasso, Gene Lockhart y Leo G. Carroll. DURACIÓN: 88 min. Blanco y negro.

Tras el paréntesis de la segunda guerra mundial —con la violencia paseándose por las trincheras y con los combates librándose en el frente de batalla y no en los oscuros callejones de las ciudades—, los policías vuelven a las pantallas para mostrar al público norteamericano sus métodos de lucha y de actuación contra el crimen, contra la delincuencia organizada y, en su caso, contra el enemigo exterior.

Surge así dentro del cine negro un subgénero (el «policíaco documental») que, recogiendo la herencia formal de los noticiarios de guerra, los ecos lejanos del neorrealismo italiano y el auge de la corriente literaria conocida como *police procedural,* aprovecha el clima de guerra fría y los vientos conservadores que soplan en el país para hacer apología del trabajo de los agentes de la ley en un tono pretendidamente realista y utilizando, por motivos formales y de economía presupuestaria, escenarios naturales.

Contando con la experiencia de haber producido los célebres noticiarios de actualidades *March of Time* durante los años treinta, Louis de Rochemont se embarca en 1945 en el proyecto de producir, en colaboración con el FBI y bajo la dirección de Henry Hathaway, una obra *{La casa de la calle 92)* donde se describe, en tono documental, la actuación de la agencia federal en los momentos previos al estallido de la segunda guerra mundial y durante el transcurso de ésta.

Un inserto inicial anuncia esta colaboración y advierte, al mismo tiempo, que la historia está inspirada en casos reales extraídos de los archivos del FBI, que figura rodada en los lugares donde sucedieron los acontecimientos y que, salvo los actores principales, el resto son miembros de la agencia. Sobre este punto de partida y siguiendo los derroteros de una voz en *off* que va explicando los hechos y el propio funcionamiento del FBI, la película muestra la actuación de los agentes federales en la lucha contra el espionaje nazi a partir de 1938.

Una introducción de tono documental —cuyo eco posterior puede encontrarse también en *FBI contra el imperio del crimen (The FBI Story,* 1959; Mervyn LeRoy)— sirve para exponer los métodos policiales utilizados por la agencia (vigilancia, escuchas telefónicas, violación de correspondencia) al mismo tiempo que, según afirma la voz en *off,* se mezclan las imágenes cinematográficas con otras reales tomadas por el FBI durante esos años. A partir de aquí, tras la mezcla de noticiarios falsos y verdaderos, se inicia la narración propiamente dicha, centrada en el caso Christopher, un asunto de espionaje sobre el proceso de fabricación de la bomba atómica que resultará finalmente abortado, en la ficción, por los agentes federales.

Sin abandonar el tono didáctico anterior sobre los métodos de actuación de la agencia y con la intromisión circunstancial de la voz exterior del narrador, la película adopta una estructura de encuesta, es decir, de investigación donde el objetivo consiste en descubrir la identidad del señor Christopher a través, fundamentalmente, de un agente doble introducido en las filas nazis. El relato se supedita de este modo a seguir los derroteros de una investigación policial en la que los personajes —como es habitual dentro de esta corriente durante este período— carecen de espesor dramático y se convierten en meros soportes argumentales para conducir la acción de los hechos que se describen en la pantalla.

Una atmósfera donde prácticamente ha desaparecido el juego de luces y de sombras característico del cine negro, una música de resonancias marciales y un punto de vista exterior al relato que sigue los hilos de un narrador omnisciente acompañan el desarrollo de unas imágenes que, pese a todo, dejan ver las marcas del género en el ejercicio de la violencia (la ejecución del posible soplón), en alguna que otra secuencia aislada y, sobre todo, en la escena final del asalto a la casa que da título a la película, con lejanas reminiscencias del ataque a la habitación refugio de Tony Camonte en *Scarface** (1932). Ello se conjuga, a su vez, con unas imágenes dotadas de un poderoso realismo —gracias a una sucesión ininterrumpida de insólitos emplazamientos de cámara, y de encuadres troceados típicos de los noticiarios cinematográficos— y con una trama demasiado simplista y con algún que otro truco teatral.

La narración se cierra con unas nuevas tomas de apariencia documental donde se describen, y se presentan visual-mente, las detenciones llevadas a cabo por el FBI tras el bombardeo de Pearl Harbour, se alaba el trabajo desarrollado por la agencia y se afirma la suerte de contar, en plena guerra fría, con una institución a la que se califica como «azote implacable de los enemigos de Estados Unidos». No hay lugar, por consiguiente, para la ambigüedad en este tipo de ficciones y tanto el asesinato como los personajes que lo castigan o lo ejecutan son contemplados desde fuera y no desde el interior del propio crimen. Faltan todavía algunos años para que los policías se conviertan en seres de carne y hueso y, hasta que esto suceda, ni los agentes de la ley ni sus enemigos alcanzarán una verdadera entidad como tales.

Otros títulos del «policíaco documental»:

El justiciero (Boomerang, 1947), de Elia Kazan.
Yo creo en ti (Call Northside 777, 1947), de Henry Hathaway.
Relato criminal (The Undercover Man, 1949), de Joseph H. Lewis.
Orden: caza sin cuartel (He Walked by Night, 1949), de Alfred Werker.

A través del espejo

THE DARK MIRROR 1946

DIRECCIÓN: Robert Siodmak. PRODUCCIÓN: International Pictures (Nunnally Johnson). GUIÓN: Nunnally Johnson, según una historia de Vladimir Pozner. FOTOGRAFÍA: Milton Krasner. MONTAJE: Ernest Nims. MÚSICA: Dmitri Tiomkin. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Duncan Cramer. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Olivia de Havilland, Lew Ayres, Thomas Mitchell, Richard Long y Charles Evans. DURACIÓN: 85 min. Blanco y negro.

El territorio común que comparten la investigación detectivesca con la psicoanalítica y los nuevos caminos narrativos que, buscando el mal que anida en el interior del individuo, emprende el cine negro a partir, sobre todo, de la posguerra dan lugar a la producción de una serie de títulos donde el psicoanálisis y la psiquiatría actúan como motores narrativos de la estructura de encuesta característica de este tipo de películas.

Dentro de esta corriente se incribe *A través del espejo,* una obra de Robert Siodmak donde el realizador germano recupera el tema de las hermanas gemelas que tratara dos años antes en *Cobra Woman* (1944), pero ahora para narrar la investigación de un crimen cometido por una de ellas dentro de una trama detectivesca con ribetes de melodrama y aires de cine negro. Toda la intriga de la película gira en torno a descubrir cual de las dos hermanas (Terry o Ruth), interpretadas ambas por Olivia de Havilland, ha asesinado al doctor Frank Peralta, ya que las dos confiesan ser inocentes y ninguna quiere testificar en contra de la otra.

La estructura del filme sigue el hilo de la investigación desarrollada sobre este asunto a través de tres partes claramente diferenciadas: la indagación policial, de tono más humorístico y que se salda con un fracaso ante la imposibilidad de discernir quién de las dos es la verdadera culpable; la investigación psicoanalítica, que llega a establecer la locura paranoica de una de las gemelas, pero sin avanzar otros resultados; y el triángulo amoroso que, causante del crimen inicial y del intento de asesinato final, tiene lugar entre Terry, Ruth y el doctor Scott Elliot (Lew Ayres), que se encarga de psicoanalizar a ambas hermanas.

Si la primera parte puede ser vista como una especie de rampa de lanzamiento de las otras dos, la segunda presenta ante el espectador algunos de los métodos utilizados por la investigación psicoanalítica (los test de estímulo-respuesta suscitados a partir de dibujos con manchas de tinta y de asociaciones de palabras, el análisis sensorial), mientras se anuda la relación amorosa que, más dentro ya de los parámetros del cine negro, permitirá descubrir finalmente a la autora del crimen.

En la apertura de las imágenes Robert Siodmak introduce al espectador directamente en la historia a través de un largo desplazamiento de cámara donde ésta, moviéndose como lo haría aquel y siguiendo el hilo de su posible mirada, descubre la escena del crimen. El espejo roto de la habitación introduce la primera pista para desvelar el odio que siente una de las hermanas hacia la otra (hacia el espejo en el que ella misma se mira, pues, al fin y al cabo, las gemelas pueden considerarse como reflejos una de la otra) y presenta el motivo último que se encuentra en el origen del asesinato del doctor Peralta.

A partir de aquí, la narración juega con la reduplicación de las imágenes de las hermanas a través de la proliferación de los espejos que, como en el preludio del desenlace del filme, presentan a Terry y a Ruth sucesivamente y de manera reiterada ante uno de éstos. La personalidad escindida puede atribuirse de este modo a cualquiera de las gemelas, si bien Siodmak juega aquí limpio con el público y gradúa la secuencia para que pueda atisbarse cuál de las dos linda con la locura y cuál está ya dentro de ella.

Si la puesta en escena y la propia interpretación de Olivia de Havilland ayudan también a distinguir a una de la otra a medida que avanza el metraje de la película, la proliferación de pistas falsas y la multiplicación de las imágenes contribuyen a desorientar al espectador, introducido de lleno y desde el comienzo en un relato donde, además, todos los personajes tratan de engañar a los otros y de descubrir, al mismo tiempo, sus secretos.

En mitad de este clima moral, nada más lógico que la inteligencia linde con la locura y que la persecución del crimen se establezca únicamente para evitar que la realización perfecta de éste altere el orden social, y no tanto para prevenir nuevos asesinatos. Al fondo de las imágenes queda un relato teñido de sombras, un guión algo rebuscado, una intriga que, en alguna de sus ramas, remite a *Luz que agoniza* (Gaslight, 1944; George Cukor) o *La escalera de caracol* (The Spiral Starcase, 1945; Robert Siodmak) y un decorado —la habitación de las dos hermanas— que recuerda, sobre todo en un par de ocasiones, los escenarios sombríos del cine germano donde el realizador comenzó su carrera.

Otros títulos de la corriente psicoanalítica:

Alma en suplicio (Mildred Pierce,* 1945), de Michael Curtiz.
El medallón (*The Locket,* 1947), de John Brahm.
Muro de tinieblas (Possessed, 1948), de Curtís Bernhardt.
El nido de las víboras (The Snake Pit, 1949), de Anatole Litvak.

THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE 1946

DIRECCIÓN: Tay Garnett. PRODUCCIÓN: Metro Goldwyn Mayer. GUIÓN: Harry Ruskin y Niven Busch, según la novela de James M. Cain. FOTOGRAFÍA: Sidney Wagner. MONTAJE: George White. MÚSICA: George Bassman. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Cedric Gibbons. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Lana Turner, John Garfield, Cecil Kellaway, Hume Cronyn y Leon Ames. DURACIÓN: 113 min. Blanco y negro.

Tras la puesta en imágenes que *Perdición** (1944) *y Alma en suplicio** (1945) realizaran de sendas novelas de James M. Cain, la oficina Hays de censura levanta la prohibición que pesaba desde 1937 sobre otra narración del escritor —*El cartero siempre llama dos veces* (1934)— y permite que la Metro Goldwyn Mayer ponga en marcha el proyecto, abandonado dos años antes por dichos motivos, de adaptar ese texto en la película del mismo título, dirigida por Tay Garnett.

Ésta era, sin embargo, la tercera versión de la obra que se llevaba a las pantallas tras los trabajos anteriores, realizados en Europa, de Pierre Chenal —*Le Dernier tournant* (1939)— y de Luchino Visconti —*Obsesión* (Ossessione, 1942)-y la primera que, al rebufo del éxito de las dos transposiciones cinematográficas anteriores, devolvía el título original de la narración a las pantallas en Norteamérica, ofreciendo, además, como reclamo publicitario, en los carteles anunciadores, el nombre del escritor.

Ambientada en los años inmediatamente anteriores a la publicación (1934) de la novela, en plena depresión económica, la película traza el retrato en carne viva de tres seres —Frank Chambers (John Garfield), Nick Smith (Cecil Kellaway) y Cora (Lana Turner), la atractiva mujer de este último— que tratan de sobrevivir en medio de un mundo hostil y dominado por la miseria económica y moral del entorno.

Siguiendo el relato que el primero realiza de los sucesos acaecidos un tiempo atrás, las imágenes muestran la llegada de éste —convertido en un vagabundo más de los que fatigaban el país durante esos años— a una gasolinera y un restaurante perdidos en mitad de una carretera californiana y propiedad de Nick, quien le ofrece trabajo. La atracción que Frank siente por la mujer de su empleador y el deseo de ésta por escapar de un marido viejo y vulgar, y de un lugar sin expectativas de futuro, desata una serie de acontecimientos trágicos presididos por el sexo, el crimen y la muerte.

Toscos, primitivos y con pocas probabilidades reales de encontrar otra salida en la vida, la única posibilidad que se ofrece a estos seres de sobrevivir en aquel mundo es o bien intentar subsistir en espera de tiempos mejores (Nick) o bien transgredir la ley (Cora y Frank) para vivir su pasión amorosa y, de paso, alcanzar una notable mejora de su posición económica en el presente.

Al igual que sucedía en *Perdición* * (1944) o en *Historia de un detective** (1944), las piernas desnudas de Cora —descubiertas, en *travelling* subjetivo, por Frank mientras se agacha para recoger el pintalabios de la mujer caído en el suelo— son las detonantes fetichistas que activan el deseo sexual del futuro amante. Éste, a partir de ese momento, se introduce en una historia que le conducirá a la paradoja de ser declarado inocente por el asesinato de Nick —tras cobrar la indemnización del seguro como en *Perdición** (1944)— y culpable por la muerte accidental de su amada (resuelta visualmente con una elipsis que muestra el pintalabios deslizándose de la mano de ella hasta los pies de Frank).

La fatalidad y el destino se conjugan de este modo para impedir el éxito de la pareja, condenada a vivir su romance —como quiere creer Frank mientras camina hacia la cámara de gas— más allá de la muerte, en un triunfo final del *amor fou* sobre la propia vida.

La introducción de estos elementos dentro de un relato de tintes realistas confiere una nueva dimensión a las imágenes e introduce al espectador dentro de un universo claustrofóbico en el que, por otra parte, no le resulta difícil identificarse con las motivaciones criminales de que hacen gala los personajes y con las situaciones que éstos viven en la ficción.

De idéntica forma, la caracterización del personaje de Cora dota al arquetipo de la mujer fatal de un peligro mucho mayor que el de sus predecesoras, debido, sobre todo, a lo cercana que la joven esposa podía resultar (con su lozanía, su frescura y sus vaporosos vestidos blancos) ante los ávidos ojos masculinos. Cualquiera en esas circunstancias, y ante una mujer como aquella, podía sucumbir, como Frank, a la tentación de intentar hacerla suya y, si eso sucedía, nada podía esperarse de una justicia implacable y, además, notablemente torpe.

Con el castigo final de una pasión subversiva que rebasaba los códigos morales de una sociedad puritana, Tay Garnett y Cain hacían hincapié, finalmente, en los mecanismos del poder que impedían florecer una relación tan transgresora como esa en cualquier época. Bob Rafelson, en la versión de la novela que realizara con el mismo título en 1981, no llegaría, sin embargo, tan lejos en su propuesta y se quedaría en la superficie del relato, aceptando el mero castigo de una acción criminal como conclusión de la historia narrada y dejando sin posibilidad de vuelo simbólico a sus personajes. Eran otros tiempos.

Otras películas basadas en relatos de James M. Cain:

Huracán (When TomorrowComes, 1939), de John M. Stahl.
Si ella lo supiera (Everybody Does It, 1949), de Edmund Goulding.
Ligeramente escarlata (Slightly Scarlet, 1956), de Alian Dwan.
Interludio de amor (Interlude, 1956), de Douglas Sirk.

El sueño eterno

THE BIG SLEEP 1946

DIRECCIÓN: Howard Hawks. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Howard Hawks). GUIÓN: William Faulkner, Leigh Brackett y Jules Furthman, según la novela de Raymond Chandler. FOTOGRAFÍA: Sid Hickox. MONTAJE: Christian Nyby. MÚSICA: Max Steiner. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Carl Jules Weyl. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely, Martha Vickers y Dorothy Malone. DURACIÓN: 114 min. Blanco y negro.

Sin poder contar con la colaboración de Chandler para la adaptación cinematográfica de su propia novela ante la negativa de la Paramount a ceder los servicios del escritor, Hawks —productor y director de la película— pone a trabajar en el guión de *El sueño eterno,* primero, a Leigh Brackett y William Faulkner, que realizan la disección del texto, y, luego, a Jules Furthman, que da el acabado definitivo al libreto.

Sobre esa sólida base narrativa y sobre la solvencia profesional del propio Hawks y del amplio elenco de actores y profesionales que participan en la película, el director norteamericano acaba creando una verdadera obra maestra que, sin dejar de reflejar sus propias preocupaciones personales, consigue trasladar de manera fiel a la pantalla el espíritu de Chandler al mismo tiempo que fija el molde definitivo de su protagonista —el detective Philip Marlowe— apoyándose en la interpretación que Humphrey Bogart realizará del mismo.

El chantaje que sufre Carmen Sternwood (Martha Vickers), una rica joven californiana, por culpa de sus vicios ocultos es el motor de la intrincada trama argumental que preside el desarrollo narrativo de la película. A través de sus vericuetos, Marlowe conoce y se enamora de Vivian (Lauren Bacall) —la hermana de Carmen y, como ella, amante de las emociones fuertes—, se ve envuelto en un turbio asunto de chantajes y asesinatos, se enfrenta a un poderoso gángster —Eddie Marsh (John Ridgely)— y deambula por los senderos de un laberinto en el que —como Sam Spade en *El halcón maltes** (1941)— nunca consigue saber exactamente quién se encuentra de su lado y cuyo sentido último tampoco acaba de comprender y de recomponer del todo.

En el fondo, sin embargo, ni los sucesos que acaecen en las imágenes ni el resultado final de la investigación desarrollada por Marlowe —él mismo acusa, en el desenlace del filme, del asesinato de Regan a Eddie Marsh en vez de a su verdadera autora: Carmen Sternwood— resultan tan importantes como el universo moral que describe la película, marcado por la corrupción, la crisis de valores y el afán de poder como señas distintivas de una sociedad enferma.

Narrada en tercera persona y con focalización casi absoluta sobre el personaje protagonista, la película prescinde de la voz en *off* y del subjetivismo característicos del cine de detectives para seguir, como un perro de presa, los derroteros de la investigación desarrollada por Marlowe, pero independizándose de su mirada. En el retrato que las imágenes realizan del investigador privado, éste aparece descrito de manera conductista, a través de su comportamiento y de una serie de gestos que, de alguna forma, remiten al proceso de pensamiento interior del personaje. Así, frotarse el lóbulo de la oreja parece reflejar su estado de preocupación como subirse el ala de sombrero anticipa una actuación de Marlowe, fundada en el disimulo, y bajarse el mismo ala, su intención de mostrarse tal cual es en realidad.

Algo ignorante —desconoce quien es Proust y, aparentemente, cree que las momias son argentinas—, honesto, bebedor y escéptico, Marlowe hace gala en *El sueño eterno* de un código de conducta más flexible que el de su colega Sam Spade, lo que le permite moverse mejor que éste y con más holgura dentro de un mundo turbio en el que, a pesar de todo y a diferencia del personaje creado por Hammett, no le está vedada la posibilidad de experimentar el amor. Los títulos de crédito, con la sombra de un hombre y una mujer fumando, y el *The End* final, con las dos colillas ardiendo en un cenicero, parecen confirmar la relación amorosa establecida entre el detective y la malcriada y caprichosa Vivian.

Alrededor de Marlowe, la película presenta una galería amplia de personajes que abarca toda la escala social y que va desde los ricos y poderosos —los Sternwood y Eddie Marsh— hasta los confidentes más humildes —Agnes y Harry Jones— pasando por quienes sirven a aquellos: Geiger o Canino. En todos esos escalones los intereses económicos y la ambición presiden el comportamiento humano y la corrupción parece en todos ellos una situación casi institucionalizada. El invernadero donde el general Sternwood (Charles Waldron) recibe a Marlowe en la escena inaugural, rodeado por las orquídeas que tienen «la pétrida dulzura de la corrupción» y cuyos pétalos son «parecidos a la carne humana», remite, de manera metafórica, al espacio donde aquélla anida con más fuerza —las clases altas, con las hijas del general, según se dice en la película, cultivando todos los vicios inventados más los creados por ellas mismas— y al sector social cuya sangre se encuentra tan corrompida como la del propio general.

Desarrollada a lo largo de tan sólo cuatro días y en un itinerario que parece caminar desde el día hacia la noche (en el sentido justamente contrario de lo que podría sugerir la conclusión de la investigación desarrollada por Marlowe), la trama avanza por líneas narrativas que van surgiendo y desapareciendo por doquier a lo largo del relato.

Sumergido dentro de ese intrincado laberinto y sometido a una narración caracterizada por su viveza y ritmo trepidantes, el espectador y los propios personajes acaban por perder casi cualquier punto de referencia para poder comprender lo que está ocurriendo ante sus ojos: una sucesión de escenas donde lo único verdaderamente importante parecen ser ellas mismas y no tanto su subordinación a la explicación de unos hechos inexplicables. Tan inexplicables, por otra parte, que ni siquiera el propio Chandler, autor de la novela, pudo despejar las dudas de Hawks acerca del autor de uno de los numerosos asesinatos que salpican la narración.

En mitad de todo ello quedan unos diálogos brillantes, cortantes y secos, dotados de una fuerte carga erótica en las conversaciones entre Marlowe y Vivian, un ejercicio de la violencia que se salda con media docena de asesinatos y un escenario que, por su presencia constante a lo largo de los cuatro días, aparece convertido en el espacio de la muerte: la casa de Geiger. Por ese y otros lugares vaga, envuelto en la atmósfera turbia que crea la iluminación de las imágenes, un personaje que apenas si puede hacer algo por cambiar los acontecimientos a los que asiste y que, al final, parece convertido simplemente en el testigo mudo de un universo que se precipita hacia el vacío, quien sabe si también con él dentro.

Otras realizaciones de Howard Hawks en el cine negro:

*The Criminal Code** (1931).
Scarface, el terror del hampa (Scarface,* 1932).
Tener y no tener (To Have and Have Not, 1945).

Forajidos

THE KILLERS 1946

DIRECCIÓN: Robert Siodmak. PRODUCCIÓN: Universal Pictures (Mark Hellinger). GUIÓN: Anthony Veiller, según el relato de Ernest Hemingway. FOTOGRAFÍA: Elwood Bredell. MONTAJE: Arthur Hilton. MÚSICA: Miklos Rozsa. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Jack Otterson y Martin Obzina. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Burt Lancaster, Edmond O'Brien, Ava Gardner, Albert Dekker y Sam Levene. DURACIÓN: 105 min. Blanco y negro.

Desplazados de las pantallas por el protagonismo sucesivo de policías, detectives y vulgares criminales, los gángsteres quedan arrinconados, desde comienzos de los años cuarenta, en los márgenes del relato, cuando no transformados en personajes caricaturescos como el Moose Malloy de *Historia de un detective** (1944). Tras el paréntesis de la segunda guerra mundial, sin embargo, los hampones vuelven a la pantalla, pero ahora despojados de su antigua aura mítica y convertidos en seres corrientes, con preocupaciones más o menos parecidas a las del resto de los ciudadanos y, como los arquetipos dominantes en esta época, moviéndose en la frontera difusa entre el bien y el mal.

Éste es, al menos, el caso de Ole «Swede» Lunn (Burt Lancaster), el protagonista de *Los asesinos,* un brevísimo relato de Ernest Hemingway que el productor Mark Hellinger, contando primero con la colaboración de John Huston y, más tarde, con la de Richard Brooks para la elaboración del guión (firmado finalmente por Anthony Veiller), consigue llevar a la pantalla encomendando su realización a Robert Siodmak, a pesar de las pretensiones de Huston de hacerse con la dirección del proyecto.

La película narra la historia de «Swede» («El sueco»), un boxeador retirado del cuadrilátero debido a una grave lesión en la mano derecha y a quien el destino, en forma de una bella mujer —Kitty Collins (Ava Gardner)—, le conduce primero a la cárcel durante tres años, después a la participación en un atraco y, por último, a la traición y a la muerte.

La narración se abre precisamente con la brillante secuencia de la ejecución de «El sueco», a cargo de dos pistoleros profesionales, en un oscuro lugar llamado Brentwood donde —al igual que sucederá más tarde con el protagonista de *Retomo al pasado** (1947)— aquel se oculta trabajando en la gasolinera del pueblo. La entrada en escena a continuación de Reardon (Edmond O'Brien), el detective de la compañía de seguros que intenta averiguar —más por razones personales que profesionales— el motivo del crimen, permite la reconstrucción de la fractura del pretérito que, como es habitual en todo el cine negro, ha dado lugar a ese desenlace.

Siguiendo el esquema narrativo de *Ciudadano Kane (Citizen Kane,* 1941; Orson Welles), la película se estructura a partir de once *flashback* —un procedimiento que Siodmak utilizaría de forma más matizada en *El abrazo de ¡a muerte** (1948)— donde distintos personajes que conocieron a «El sueco» van reconstruyendo, de manera casi lineal, su historia. El azar en forma de lesión, la ambición y el amor ciego que siente por la mujer que lo engaña son los factores que conducen a éste —un perdedor nato desde la derrota por K.O. en el ring— por la senda del delito, dentro de un mundo violento que, a pesar de su experiencia como boxeador, no se encuentra capacitado para comprender.

El filme presenta de este modo distintos tipos de gángsteres que van desde los asesinos despiadados del comienzo de la narración hasta el grupo de atracadores profesionales, desde el delincuente pequeño como Charleston hasta quienes como Colfax (Albert Dekker) han convertido los negocios sucios en empresa o quienes, como «El sueco», no tienen otra posibilidad de supervivencia más que esa. Junto a ellos aparecerá también una variante —presentada de forma más esquemática que en otros títulos del género— del arquetipo de la mujer fatal (encarnada por Kitty Collins), el personaje que, desde la sombra y con su belleza, mueve todos los hilos de la trama y envuelve en su tela de araña a la presa más indefensa.

De este modo, dentro de una trama que adolece de alguna debilidad argumental (como los dos inverosímiles *flashback* que nacen de las últimas palabras de un moribundo) y que tiene una presencia quizás excesiva en las imágenes, la película va incorporando otros temas y motivos característicos del género como el personaje del detective, la realización de un atraco y, sobre todo, el despliegue de la violencia. Una violencia ante la que —como demuestran, en la secuencia de apertura, los personajes del pueblo, la propia crudeza de los diálogos de los dos asesinos y la actitud pasiva de «El sueco» antes de dejarse matar— resulta imposible defenderse y ante la que, según las palabras de este último, «no se puede hacer nada». Y ese «nada» incluye tanto a las instituciones policiales —incapaces de descubrir a los atracadores— como a la propia compañía de seguros, para quien el rescate de lo robado sólo significa bajar en diez centavos las primas de los asegurados al año siguiente. Dentro de ese universo corroído por dentro y reflejo, en cierto modo, de la visión escéptica y pesimista de Siodmak, cualquier intento de huida (como conoce bien «El sueco») resulta un ejercicio inútil y descubrir la verdad apenas reporta otra cosa que una cierta satisfacción intelectual. Una atmósfera irrespirable envuelve así a toda la narración, impresa desde el principio de la dureza que preside el asesinato del protagonista y de la violencia del feroz combate de boxeo donde éste sufre la derrota definitiva que marcará su vida posterior.

Entre medias queda la secuencia del atraco a la fábrica de sombreros (filmada en un único plano con un sofisticado movimiento de grúa), una iluminación tan turbia como los personajes que se mueven por los fotogramas y una puesta en escena precisa, ajustada y donde el juego de miradas —como demuestra la secuencia donde Kitty seduce a «El sueco» bajo la contemplación atenta de su novia— adquiere una importancia a veces decisiva. El resultado sería una película que consiguió batir todos los récords de taquilla en su estreno y que dio lugar, en 1964, a un afortunado *remake —Código del hampa*-* que llevaba la firma de quien había escrito el primer tratamiento del guión de *Forajidos:* Donald Siegel.

Otras películas negras de Robert Siodmak:

La dama desconocida (Phantom Lady, 1944). —*La escalera de caracol (The Spiral Staircase,* 1945).
*A través del espejo * (The Dark Mirror,* 1946).
El abrazo de la muerte (Criss Cross,* 1948).

LADY IN THE LAKE 1946

DIRECCIÓN: Robert Montgomery. PRODUCCIÓN: Metro Goldwyn Mayer (George Haight). GUIÓN: Steve Fisher, según la novela de Raymond Chandler. FOTOGRAFÍA: Paul C. Vogel. MONTAJE: Gene Ruggiero. MÚSICA: David Snell. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Cedric Gibbons. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Robert Montgomery, Audrey Totter, Lloyd Nolan, Tom Tully y León Ames, DURACIÓN: 105 min. Blanco y negro.

Suele ser moneda de cambio corriente que, en el relato prototípico del cine negro, confluyan una mirada interna (la del sujeto protagonista que o bien dirige la investigación o bien narra los hechos mediante el recurso constante de la voz en *off)* y una mirada externa (la que cabría identificar con la del propio realizador de la película) sobre los acontecimientos descritos en la pantalla. El contraste existente entre ambas podría hacer sospechar que, en un momento cualquiera de la evolución del género, algún director intentase —mediante el recurso de la cámara subjetiva — unificar el punto de vista del personaje con el de las imágenes, eliminando, de paso, la contraposición y, lo que es peor, la tensión interna entre ambos puntos de vista.

El paso definitivo en esta dirección lo daría Robert Montgomery en *La dama del lago,* una película basada en la obra homónima de Raymond Chandler, que había sido publicada en 1943 y que formaba parte de la serie protagonizada por el detective Philip Marlowe. En ese filme, que suponía el debut como cineasta de Robert Montgomery y donde colaboraría inicialmente como guionista el propio escritor, la identificación narrativa de ambas miradas resulta ya casi total, pues, además de ser aquel el director y, al mismo tiempo, el protagonista de la historia, la cámara subjetiva actúa, de manera artificiosa, dentro de la ficción como si se tratase de los ojos del personaje. Este recurso narrativo provoca que, salvo breves excepciones, Marlowe no aparezca casi nunca como tal en la pantalla y que ésta refleje tan sólo las imágenes que surgen ante el campo de visión del detective.

La voluntad experimental que, contrariamente a los criterios imperantes en Hollywood a lo largo de su historia, destila la construcción de la película se pone de relieve desde la apertura de la narración, donde el propio protagonista cuenta, frente a la cámara y a los espectadores, el extraño caso en el que se halla envuelto desde que ha decidido convertirse en escritor de relatos policíacos. Un procedimiento que volverá a surgir más tarde dentro del relato y desde el que se insta a participar a los espectadores, como nueva prueba de ruptura de las convenciones dramáticas del género, en la resolución del enigma y a no dejarse sorprender por la irrupción súbita, dentro de la trama, de los acontecimientos más inesperados.

La circunstancia añadida de que un personaje literario (convertido, junto con Sam Spade, en el paradigma del arquetipo del detective privado) decida iniciarse como escritor para sacarse un sobresueldo ante los bajos salarios que percibe como investigador introduce, de manera subrepticia, una suerte de autorreflexión irónica sobre el género negro y sobre la evolución del propio personaje. Reflexión que, sin duda, debía producir un cierto efecto de distanciamiento de los espectadores ante la historia que comenzaba a desenvolverse ante sus ojos.

En realidad, la entrevista que, en el arranque de la narración, Philip Marlowe mantiene con Adrienne Fromsett (Audrey Totter), la redactora jefe de una importante editorial de revistas sobre el crimen, con el fin de escribir un relato de misterio no es más que un mero pretexto utilizado por aquella para que el detective se encargue de buscar a la desaparecida mujer de Derace Kingsby (León Ames), el jefe de Adrienne y con el que ésta intenta casarse cuando aquel se divorcie de su esposa.

A partir de aquí se desarrolla una intriga enrevesada donde todo el mundo trata, desde el comienzo, de engañar a todo el mundo y donde nada ni nadie es lo que aparenta ser a primera vista. En el camino de esa trama quedan, entre tanto, varios cadáveres, una mujer fatal que utiliza casi tantos nombres falsos como Brigid O'Shaughnessy-la protagonista de *El halcón maltés** (1941)—, una dama desconocida asesinada en un lago y cuya identidad va variando a medida que avanza la investigación y una historia de amor entre Adrienne y Marlowe que sirve, entre otras cosas, para cerrar la narración con un final feliz.

Una estructura argumental que carece, sin embargo, de fuerza y de efectividad dramática en las imágenes porque los intereses de Robert Montgomery caminan en una dirección muy distinta, que subordina estos elementos al ensayo visual y estético que la película propone desde la utilización abusiva de la cámara como protagonista absoluta del filme. Este punto de partida tan férreo y estricto, que condiciona todo el entramado temático y formal de la película, conduce a una planificación muy forzada y estrambótica, que se disuelve, por lo demás, en el mero artificio, y a la asunción de un punto de vista exclusivo y excluyente que, además de limitar la existencia de otros enfoques, impide el nacimiento de la necesaria tensión dramática y, por supuesto, la progresión de ésta dentro del relato.

Excesivamente connotada en el plano formal por la presencia reiterada de la cámara, la película se diluye así en el puro ejercicio de virtuosismo. Dentro de ese ejercicio no faltan, sin embargo, algunos hallazgos visuales sorprendentes, sobre todo cuando Marlowe se convierte en víctima inesperada de la violencia (el golpe que recibe de improviso y que deja la pantalla en negro, el licor que vierten encima del protagonista y, por lo tanto, sobre la superficie de la cámara) o cuando se encuentra en situaciones difíciles o arriesgadas (reptando por la calle, con los planos filmados a la altura de un ojo de perro, en busca de un teléfono, mirando de frente al revólver que apunta al objetivo de la cámara).

Pero ni siquiera estos hallazgos formales, ni la abundante presencia de espejos cuya función parece ser, sobre todo, reflejar el rostro del protagonista en su superficie, ni la brillantez que adorna algunos de sus diálogos levantan el interés de un trabajo que, por momentos, resulta monótono y aburrido y donde su verdadera importancia, dentro del género, radica en lo arriesgado de su propuesta estética. Una propuesta cuyo fracaso cerraría, definitivamente, la vía para otras experimentaciones de este tipo dentro del marco del cine negro.

Otras apariciones de Philip Marlowe:

- *Historia de un detective* (Murder, My Sweet,* 1945), de Edward Dmytryk.
El sueño eterno(The Big Sleep,* 1946), de Howard Hawks.
El largo adiós (The Long Goodbye,* 1973), de Robert Altman.
Poodle Springs (1998), de Bob Rafelson.

DEAD RECKONING 1947

DIRECCIÓN: John Cromwell. PRODUCCIÓN: Columbia (Sidney Biddell). GUIÓN: Oliver P. Garrett y Steve Fisher. FOTOGRAFÍA: Leo Tover. MONTAJE: Gene Havlick. MÚSICA: Marlin Skiles. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Stephen Gooson y Rudolp Sternad. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Humphrey Bogart, Lizabeth Scott, Morris Carnovsky, Charles Cane y William Prince. DURACIÓN: 100 min. Blanco y negro.

Al contrario de lo que parecen sugerir algunos estudios sobre el género, la nómina de títulos que compone el cine de detectives de los años cuarenta no pasa de media docena si se incluyen dentro de esta categoría, exclusivamente, los trabajos que aparecen protagonizados por investigadores privados como Sam Spade —*El halcón maltés** (1941)— o Philip Marlowe: *Historia de un detective** (1944), *El sueño etemo* (1946), *La dama del lago** (1946) y *The Brasher Doubloon* (1947; John Brahm).

Junto a esta serie de películas aparece, no obstante, otro grupo dentro del cual los rasgos caracterizadores del arquetipo del detective se encuentran transferidos, en cierta forma, a otros personajes como, por ejemplo, el teniente Mark McPherson en *Laura** (1944), el falso culpable Vincent Parry de *Senda tenebrosa** (1947) o el desafortunado Jeff Markham de *Retomo al pasado** (1947). Éste será el caso también de W. Murdoch, el capitán de paracaidistas que investiga —en *Callejón sin salida*- la muerte en extrañas circunstancias de un sargento de su compañía llamado Johnny Drake.

Adoptando la estructura de investigación característica del cine de detectives, el solvente trabajo de John Cromwell se adentra por los interiores de un submundo gobernado por gángsteres de guante blanco, custodiado por pistoleros a sueldo y manejado por los designios de una mujer con pocos escrúpulos: Coral Chandler (Lizabeth Scott). Similar en este aspecto a otros títulos del género, *Callejón sin salida* puede ser visto también, desde otra perspectiva, como una especie de recetario donde se recogen buena parte de los ingredientes del cine negro y como un ejemplo paradigmático, además, de la utilización indiscriminada que, de los temas y motivos de éste, realizaban, durante el período de esplendor del género, las distintas corrientes que convivían en su seno.

Desde un punto de vista argumental, la película arranca —como, por otra parte, es habitual— *in media res,* es decir, en mitad de la acción y con el protagonista captado, como Vincent Parry en *Senda tenebrosa,* en plena huida de las fuerzas policiales. A partir de aquí la narración sigue el relato que —mediante los recursos acostumbrados de la voz en *offy* del *flashback* que, en este caso, ocupa dos tercios del metraje total del filme— Murdoch realiza al padre Logan, un cura castrense, de los sucesos acaecidos en los días inmediatamente anteriores al encuentro fortuito de ambos. En ellos el protagonista se encuentra inmerso en una intriga que, con el club Santuary como eje de la misma y con Coral Chandler moviendo los hilos de la trama, lo convierte en sospechoso de los asesinatos cometidos a lo largo de la acción.

Al igual que en *Laura* (donde Mark McPherson se enamora de la protagonista a través del retrato que traza de ella Waldo Lydecker), Murdoch hace otro tanto al contemplar a Coral Chandler a través de los ojos de su amigo muerto. El encantamiento surte efecto mientras el héroe contempla a ésta interpretando una canción en el escenario del club, tal y como sucede también con «El sueco» en *Forajidos** (1946) o con Michael O'Hara en *La dama de Shanghai** (1948), donde la alusión mitológica al canto de las sirenas encuentra estricta correspondencia con el nombre del barco de la protagonista del filme de Welles: *Circe.* En la descripción antropométrica que la cámara traza del cuerpo de Coral Chandler no existe tampoco apenas diferencia con la presentación de otras mujeres fatales, si bien la narración ofrece a ésta alguna salida digna en el espléndido desenlace de la narración, con Murdoch gritándole «Salta» (como un paracaidista a otro) cuando Coral se encuentra a punto de cruzar el umbral de la muerte.

Las huellas del género se traslucen igualmente en la galería de personajes que puebla las imágenes (con gángsteres convertidos en hombres de negocios o mostrando rasgos psicópatas como demandan los nuevos tiempos, y con mujeres fatales revoloteando a su alrededor), en los escenarios codificados donde se desarrolla la acción (el club Santuary convertido, como proclama el significado de su título en inglés, en refugio de los hampones), en la salida (México, una vez más) que se ofrece a estos seres como única alternativa para escapar de la situación en la que viven, y en los anhelos profesionales que alberga el propio protagonista de la narración y que, como Carlito Brigante en *Atrapado por su pasado** (1993), se reducen a poseer una flotilla propia de taxis.

Cercenadas las ilusiones profesionales de Murdoch por el estallido de la segunda guerra mundial —de donde regresan ahora los personajes siguiendo el ejemplo de los gángsteres de los años treinta en relación con la primera—, el único asidero sólido al que éste parece poder agarrarse, dentro de la turbia sociedad que encuentra a su regreso, es el recuerdo de una amistad y el inicio de una relación amorosa fundada, a su pesar, en la traición. En el fondo, sin embargo, este desenlace sentimental parece una conclusión lógica para alguien que, siguiendo una vez más las pautas del género, hace alarde de su misoginia afirmando que las mujeres deberían ser como cápsulas que se llevan en los bolsillos de los pantalones y que se extraen de éstos y se hacen grandes según convenga a los deseos de sus propietarios. En la nueva sociedad norteamericana de posguerra la amistad es ya únicamente un recuerdo desvaído y el amor, un imposible. Sólo resta intentar sobrevivir.

Otras realizaciones de John Cromwell en el cine negro:

Argel (Algiers, 1938).
Sin remisión (Caged, 1950).
The Racket (1951).
Los buitres de Macao (The Scavengers, 1959).

BODY AND SOUL 1947

DIRECCIÓN: Robert Rossen. PRODUCCIÓN: Enterprise Productions (Bob Roberts). GUIÓN: Abraham Polonsky. FOTOGRAFÍA: James Wong Howe. MONTAJE: Robert Parrish. MÚSICA: Hugo Friedhofer. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Nathan Juran. INTÉRPRETES PRINCIPALES: John Garfield, Lilli Palmer, Hazel Brooks, Anne Revere y Joseph Pevney. DURACIÓN: 104 min. Blanco y negro.

Los combates amañados, las organizaciones mañosas controlando el negocio floreciente de las apuestas y los púgiles convertidos en víctimas de la situación y de los puñetazos del rival y de la vida hicieron del mundo del boxeo una especie de versión metonímica de los aspectos más sórdidos de la sociedad norteamericana de la época. El cine negro aprovecharía esta circunstancia para, desde mediados de los años cuarenta fundamentalmente, convertir este universo en la materia narrativa de una serie de películas que analizaban, bien de manera tangencial —*Forajidos** (1946), *La calle sin nombre (The Street wit h no Name,* 1948; William Keigh. En esta tesitura la película de Robert Rossen desentraña los oscuros fondos del ambiente pugilístico.

El título clave de este período será *Cuerpo y alma,* una obra de Robert Rossen que sienta las bases de las sucesivas aproximaciones sobre el tema y cuya huella formal —sobre todo en lo que respecta al método de filmar los combates— se deja sentir hasta mucho más tarde. Adoptando la estructura característica del cine negro —con una introducción y un epílogo en presente y un largo *flashback* en pretérito— la película muestra la trayectoria profesional y biográfica de Charlie Davis (John Garfield), un campeón mundial de boxeo al que la ambición y los deseos de triunfar le conducen por una senda de lujo y de disipación que acaban por precipitarlo en una sima sin fondo.

«Lo he perdido todo, lo he perdido todo. Tantos años para nada», la frase que Charlie Davis pronuncia como prólogo a la introducción del dilatado *flashback* que recoge los momentos más importantes de su fracaso muestra —quizás de manera más explícita que otros trabajos dentro del género— la pérdida que se encuentra implícita en la fractura del pasado que arrastran buena parte de los protagonistas del cine negro. En el caso de Charlie Davies esta amputación se traduce en la pérdida de las raíces que lo habían llevado a lo más alto de su carrera profesional y en la separación primero de su madre, luego de su mejor amigo y, por último, de su mujer para caer, finalmente, bajo las garras afiladas del gangsterismo.

A ello habría que añadirle otra renuncia importante: la de la propia integridad personal, al aceptar perder el último combate de su carrera profesional para favorecer el negocio de apuestas de los gángsteres. La intención inicial de Robert Rossen consistía en que el protagonista sufriese efectivamente esta derrota, si bien al final se impondría el cierre narrativo que figuraba en el guión de Abraham Polonsky (con Charlie venciendo en el ring por última vez), ofreciendo de este modo una salida digna al personaje y un tono más optimista a la narración.

Al igual que sucedía en el primitivo cine de gángsteres, la ambición y los deseos de conquistar la fama por parte de Charlie Davies son los motores que ponen en marcha la acción. A diferencia de aquellos trabajos, sin embargo, la película analiza las causas sociales (e incluso raciales: él y su madre son judíos y viven en un barrio marginal de Nueva York) que conducen al protagonista a buscar esa salida y, de paso, denuncia, en palabras de Peg (Lilli Palmer) —«Es decir, quiere que otros opinen que ha triunfado usted» —, la vanidad y la vaciedad que se esconden tras los deseos de triunfo que Charlie desvela a su futura mujer.

Dos *collages* narrativos actúan como contrapunto para resumir los éxitos en la carrera profesional del protagonista. En el primero de ellos, éste encadena victoria tras victoria sin conseguir alcanzar la cima, pero manteniéndose fiel a sí mismo y a su entorno personal y familiar. En el segundo, dominado en las imágenes por la presencia sobreimpresionada del promotor mafioso Roberts (Lloyd Gough), el boxeador alcanza la gloria definitiva mientras se aleja de las personas que lo apoyaban y que le servían como pretexto para su ascenso a la fama. De este modo el trabajo conjunto de Polonsky y Rossen denuncia, por una parte, la corrupción que rodea al mundo del boxeo, y, por otra, esboza la serie de renuncias personales que parece llevar implícito todo intento de triunfo en la escala social.

Junto a Charlie, Peg o Roberts —identificado con el universo gangsteril a través de la flor que luce en la solapa de la chaqueta—, el filme aparece poblado por otra serie de personajes que —como la madre del protagonista o Ben Chaplin, el boxeador negro al que Charlie convierte en su preparador tras derrotarle en un combate igualmente amañado— dotan de espesor dramático la narración y dan consistencia al argumento.

Frente a ellos, el arquetipo de la mujer fatal, que representa Alice (Hazel Brooks), resulta un esbozo casi caricaturesco, con la ambición como único rasgo caracterizador y con la seducción como su única arma. De este modo las escenas en donde la *vamp* acaricia el abrigo de pieles de Peg y en donde Charlie golpea el saco de boxeo que se interpone entre su mirada y las piernas de Alice marcan, sucesivamente, el germen y el inicio de una relación entre ambos que no alcanza desarrollo dramático dentro de una narración que prescinde de la intriga criminal (marco habitual del protagonismo de las mujeres fatales) en su contenido.

Las dudas que asaltaron a Rossen a la hora de cerrar el filme propiciaron que éste se cubriera en el último momento haciendo que el rodaje del combate postrero de Charlie fuese filmado, simultáneamente, por James Wong Howe y un grupo de operadores del ejército, que se desplazaban con sus cámaras alrededor del cuadrilátero. La mezcla de las imágenes más profesionales (rodadas por Wong) con las de tono más documental (rodadas por el citado equipo) acabó por conferir a la secuencia una fuerza dramática que, más tarde, sería imitada por gran parte de las películas que tenían la temática del boxeo como argumento central de sus ficciones.

Un tema jazzístico sirviendo de contrapunto musical a las imágenes, *unflashback* que se cierra casi como un bucle narrativo y una puesta en escena preocupada, entre otras cosas, por fijar la situación de los personajes en cada momento completan las hechuras de un filme que, a pesar de su discurso moral bienintencionado, fue objeto de mirada atenta por el Comité de Actividades Antiamericanas y que llevó —junto a otros factores— a varios de sus participantes a ingresar en la abultada nómina de las listas negras de Hollywood.

Ese sería el caso de Polonsky, miembro destacado de la izquierda estadounidense y uno de los cabecillas de la lucha contra el macartismo. No así el de Rossen que, a pesar de figurar inicialmente entre las víctimas de la caza de brujas, acabaría colaborando finalmente con el Comité de Actividades Antinorteamericanas y prosiguiendo su carrera como realizador mientras su compañero veía cortada en seco la suya. En 1947, sin embargo, todavía era posible una colaboración entre ambos para dar como fruto una obra tan ácida y comprometida con la sociedad de su tiempo como *Cuerpo y alma.*

Otras incursiones de Robert Rossen en el género:

Johnny O'Clock (1947).
El político (All the King's Men, 1949).
El buscavidas {The Hustler, 1961).

El beso de la muerte

KISS OF DEATH 1947

DIRECCIÓN: Henry Hathaway. PRODUCCIÓN: 20th Century Fox (Fred Kolhmar). GUIÓN: Ben Hecht y Charles Lederer, según una historia de Eleazar Lipsky. FOTOGRAFÍA: Norbert Brodine. MONTAJE: J. Watson Webb. MÚSICA: David Buttolph. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Lyle Wheeler. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Víctor Mature, Richard Widmark, Brian Donlevy, Karl Malden y Taylor Holmes. DURACIÓN: 98 min. Blanco y negro.

Siguiendo la estela documental de dos de sus trabajos anteriores —*La casa de la calle 92** (1945) y *13 Rue Madeleine* (1946)—, Hathaway vuelve a los escenarios naturales de Nueva York para rodar, con una estética más sombría que los trabajos mencionados, una historia original de Eleazar Lipsky, adaptada para la pantalla por Charles Lederer y Ben Hecht, el autor, entre otros, de los argumentos de *La ley del hampa**(1927) y *Scarface**(1932).

Nick Bianco (Victor Mature) es el protagonista de la narración, un delincuente de segunda fila que cumple condena en prisión por cometer un atraco y por negarse a delatar a sus compinches. La traición del gángster al que Nick protege con su silencio, las fuertes presiones del fiscal D'Angelo (Brian Donlevy) y, sobre todo, la muerte de su mujer dejando a sus dos hijas a cargo de un orfelinato obligan, sin embargo, al protagonista a cambiar de postura, aceptando testificar en contra de sus compañeros de atraco y debiendo arrostrar las consecuencias subsiguientes.

La voz en *offde* Netty —la mujer que ayuda al héroe— es quien conduce la narración de unos hechos donde se muestra, primero y de manera más breve, la negativa de Nick a colaborar con la justicia para, a continuación y de forma más detallada, analizar los motivos que le llevan a modificar su declaración inicial y, como resultado de ello, a tener que defender a su familia y a él mismo de la venganza del gángster —Tommy Udo (Richard Widmark)— contra el cual ha testificado ante los tribunales.

Ausente de la ficción el arquetipo de la mujer fatal y con el protagonista revestido de algunos de los ragos caracteriza-dores del personaje-víctima del cine criminal, el conflicto dramático de la película se articula a través del enfrentamiento entre la ley (D'Angelo) y el delito (Tommy Udo), con Nick situado entre medias de ambas fuerzas igualmente peligrosas. De esta forma, frente a un mundo del hampa que, como afirma este último, se halla en todos los lugares, está en perpetuo movimiento y nadie puede escapar de él, y una justicia que, además de ser incapaz de proteger al individuo, utiliza unos métodos de chantaje muy similares a los de sus oponentes, a los ciudadanos como Nick no les queda otra solución que defenderse de aquellos y colaborar con éstos.

La delación, la traición, la autodefensa del individuo contra el crimen y los procedimientos que utiliza la sociedad para combatir la delincuencia organizada se convierten, así, en la materia narrativa de un filme que, de seguir al pie de la letra la filosofía expuesta por el fiscal («el fin justifica los medios»), deja poco espacio para el optimismo y anuncia, en cierto modo, la ideología que servirá de base para justificar los métodos utilizados por el macartismo, en la caza de brujas, a partir del 20 de octubre de ese mismo año.

En el retrato de los seres de ficción que pueblan las imágenes, Henry Hathaway crea uno de los personajes más malvados de la historia del género en la figura de Tommy Udo, un gángster infantiloide y psicópata al que le gusta sentirse alguien importante aunque sólo se trate, en realidad, de un simple pistolero a sueldo. La violencia de que éste hace gala a lo largo de toda la narración —y que Hathaway se preocupa de mostrar en imágenes— alcanza su punto culminante en la célebre escena donde éste empuja, tras haberla atado a su silla de ruedas, a una anciana impedida por las escaleras de su casa mientras se escucha, como fondo, la risa sádica que distingue al personaje de Tommy durante toda la narración.

Y es que la violencia —como demuestran las escenas hogareñas, y algo ñoñas, de Nick en su domicilio familiar-no sólo resulta, en muchas ocasiones, injustificada, sino que —conforme se encarga de subrayar Hathaway haciendo sentir su presencia casi física en la pantalla— amenaza ahora al individuo desde el interior de su propia casa. De ahí que Nick —tras contemplar dos bobinas de hilo que giran y giran en un telar, y que remiten metafóricamente al posible destino de sus dos hijas, y tras ver su propia sombra reflejada en la pared de la alcoba de éstas, como símbolo del peligro ajeno que las acecha— decida colaborar con una justicia que poco después le abandona a su propia suerte. El enfrentamiento final entre Nick Bianco y Tommy Udo se convierte de este modo en una especie de suicidio del primero, que sólo gracias a este sacrificio consigue, frente a la inhibición de los poderes públicos, salvarse a sí mismo y a los suyos.

Rodada en interiores y exteriores naturales, aderezada de un cierto tono melodramático y contando con un buen número de motivos característicos del cine de gángsteres (el Club 66 y el reservado del restaurante Luigi's como espacios delimitados de los gángsteres, la ausencia de la figura paterna en el caso de Nick, la gestualidad de la que hacen gala buena parte de los personajes, etcétera), *El beso de la muerte* muestra los difíciles caminos que deben recorrer ahora tanto los fiscales como los delincuentes de tres al cuarto, en unos tiempos dominados por la violencia injustificada y con el mal penetrando por los patios traseros de los domicilios familiares. Casi medio siglo después, el filme sería objeto de un interesante *remake,* a cargo de Barbet Schroeder, con el título en español de *El sabor de la muerte (Kiss of Death,* 1995) y con David Caruso, Nicholas Cage y Samuel L. Jackson en los papeles estelares del reparto.

Otras incursiones de Henry Hathaway en el cine negro:

Envuelto en la sombra {The Dark Corner, 1946).
*Yo creo en ti (Call Northside 777,*1948).
Niágara {Niagara, 1953).
A 23 pasos de Baker Street (23 Paces to Baker Street, 1956).

OUT OF THE PAST 1947

DIRECCIÓN: Jacques Tourneur. PRODUCCIÓN: RKO (Warren Duff). GUIÓN: Geoffrey Homes, según la novela del propio Geoffrey Homes. FOTOGRAFÍA: Nicholas Musuraca. MONTAJE: Samuel E. Beetley. MÚSICA: Roy Webb. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Albert S. D'Agostino. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas, Rhonda Fleming, Virginia Huston y Richard Webb. DURACIÓN: 97 min. Blanco y negro.

Eleven mi horca, un relato de Geoffrey Homes (seudónimo de Daniel Mainwaring) publicado en 1946, constituye la base narrativa sobre la que el propio novelista —con la colaboración final del escritor y guionista de la RKO en esos momentos James M. Cain— construirá el guión definitivo de *Retomo al pasado,* la obra maestra de Jacques Tourneur que, acaso, condensa y resume mejor que cualquier otra los procedimientos narrativos, formales y estilísticos del cine negro y a la cual cabe considerar, en cierto modo, como el paradigma del género y el ejemplo más ilustrativo para conocer las marcas características de éste.

Al igual que sucedía en *Forajidos** (1947) con «El sueco», el protagonista del trabajo de Tourneur —Jeff Markam (Robert Mitchum)— se oculta de su pasado trabajando en la gasolinera de un pueblo olvidado (Bridgeport) en las montañas californianas. En ese enclave ha conseguido rehacer su vida y volver a experimentar la posibilidad del amor con una joven llamada Ann Miller (Virginia Huston). Como en el caso de «El sueco», sin embargo, el pasado regresará —en la figura de un secuaz del gángster Whit Sterling (Kirk Douglas) — para pedirle cuentas por haber traicionado a éste diez años atrás.

El desplazamiento espacial que Jeff realiza con Ann en su vehículo para encontrarse con Sterling sirve como pie para un desplazamiento temporal donde aquel, mediante un largo y resplandeciente *flashback* que ocupa casi un tercio del metraje del filme, relata a su novia los sucesos acaecidos hace una década. En ellos Jeff-antiguo detective privado-traicionaría al hombre que lo contrató (Sterling) enamorándose de la mujer —Katherine (Jane Greer)— que aquel lo había enviado a buscar antes de que ella misma, a su vez, traicionase al propio detective. El reencuentro de los tres personajes, tras el cierre del *flashback,* reeditará el pasado en el presente y acabará, finalmente, con la vida de Jeff, Sterling y Kathie en un entorno de nuevos chantajes, mentiras y asesinatos.

El triángulo amoroso que forman estos tres personajes se superpone al que dibujan también Jeff, Ann y Kathie convirtiéndose ambos, como es usual dentro del género, en el eje del desarrollo dramático de la narración. En ella, igualmente se establece una contraposición, habitual dentro de este tipo de ficciones, entre los espacios rurales (Bridgeport y Acapulco), donde cabe todavía la posibilidad de contacto entre los seres, y los espacios urbanos (San Francisco), dominados por los gángsteres y por la ambición y donde queda arrumbada esa posibilidad.

En este movimiento característico del cine negro entre el pasado (roto) y el presente, entre la América rural y la urbana, fluctúa la arquitectura de un filme cuya construcción gira alrededor del número tres. Así parece confirmarlo la disposición estructural del relato en tres bloques (y un epílogo), el dibujo de los triángulos amorosos, los tres asesinatos cometidos por Katherine, los tres viajes en coche que realiza su protagonista o las tres significativas miradas fuera de campo que dirigen sucesivamente Jeff hacia la izquierda (al preguntarle Ann por su pasado), Katherine hacia la derecha (al encontrarse con el ex detective y como cierre del plano anterior) y Jeff hacia arriba (pensando tal vez en su próxima muerte y en Ann).

La sofisticación formal de que hace gala la película se traslada también a una puesta en escena enormemente sugestiva y sugerente. Ésta unas veces adelanta el destino de los personajes (con esos planos en medio contrapicado que anticipan la mirada de las futuras víctimas desde el suelo), mientras otras explícita el interior de aquéllos (el rostro completamente iluminado de Ann mientras el de Jeff refleja, a medias, las luces del hoy con las sombras del pasado en el viaje en coche para encontrarse con Sterling). En otras ocasiones, por último, recoge, por medio del montaje y de la planificación, la violencia subterránea que recorre el relato (la inolvidable secuencia del asesinato de Fisher, el socio de Jeff) mientras permanece atenta a reflejar la significación múltiple de lo narrado.

Como el Roy Earle de *El último refugio** (1941) o «El sueco» de *Forajidos** (1946), el destino trágico de Jeff figura también trazado de antemano, siguiendo un itinerario de huida hacia la muerte y hacia esas nubes en las que, según anticipa Ann, «al morir, nuestro nombre queda escrito». Por debajo de ellas quedan los restos de una sociedad dominada por las mentiras, las traiciones y los asesinatos que impiden casi cualquier tipo de comunicación entre los seres y que conducen a éstos hacia la descomposición y la muerte. Un mundo sin salida y en el cual no parecen existir apenas lugares donde ocultarse porque la corrupción extiende sus redes por todas partes. Esas mismas redes de pescadores en las que —como expresión metafórica— Katherine parece envolver a Jeff durante el inicio de su relación amorosa en Acapulco.

Con el personaje del detective traspasando la frontera entre el bien y el mal y traicionando su código de conducta y a su cliente, con el gángster acorralado por los inspectores de Hacienda y burlado por su novia y con ésta convertida en una especie de mantis religiosa («tan hermosa como perver-J sa», según Jeff) que devora a todo aquel que cae en su tela de araña, *Retomo al pasado* supone el paso definitivo en el desarrollo del género y marca la confluencia entre el cine de detectives, el cine de gángsteres y el cine criminal. A partir de aquí parece como si todos los arquetipos se volvieran definitivamente más eclécticos y que su posición, a uno y otro lado de la ley, fuera constantemente sobrepasada en los dos \ sentidos, y tanto por unos como por otros. Historia romántica de un destino trágico, amargo y poético al mismo tiempo, *Retomo al pasado* añade, al virtuosismo de su argumento y de su construcción formal, unos diálogos restallantes y poderosos, unas imágenes dotadas de un hálito y de una fuerza poética a la que no es ajena el excelente trabajo fotográfico desarrollado por Nicholas Musuraca t (responsable también de la atmósfera onírica y amenazadora que baña todo el filme, rodado en interiores y exteriores naturales) y un tema musical que figura asociado ya para f siempre a la historia de amor entre Jeff y Katherine (*The First TimelSawYou).*

Todo ello para dar como resultado una obra irrepetible, tal y como podría comprobar años más tarde Taylor Hackford al realizar un aseado *remake* del trabajo de Tourneur —*Contra toda ley (AgainstAll Odds,* 1983)—, que carecía, sin embargo, de la fuerza y del aliento lírico del original.

Otros trabajos del operador Nicholas Musuraca en el género negro:

La escalera de caracol (The Spiral Staircase, 1946), de Robert Siodmak.
La huella de un recuerdo (The Locket, 1947), de John Brahm.
Clash byNight(1952),deFritzLang.
Gardenia azul (The Blue Gardenia, 1953), de Fritz Lang.

Senda tenebrosa

DARK PASSAGE 1947

DIRECCIÓN: Delmer Daves. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Jerry Wald). GUIÓN: Delmer Daves, según la novela de David Goodis. FOTOGRAFÍA: Sid Hickox. MONTAJE: David Weisbard. MÚSICA: Franz Waxman. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Charles H. Clarke. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Agnes Moorehead, Bruce Bennett y Tom D'Andrea. DURACIÓN: 106 min. Blanco y negro.

Conocido, sobre todo, como realizador de algunos notables westerns —entre ellos, *Flecha rota (Broken Arrow,* 1950), *Arizona, prisión federal {The Badlanders,* 1958) y *El árbol del ahorcado {The Hanging Tree,* 1959)—, el antiguo guionista Delmer Daves irrumpe en los cauces genéricos del cine negro con una obra *(Senda tenebrosa)* donde confluyen los temas del falso culpable y del fugitivo con una intriga de carácter detectivesco.

Basada en la novela homónima de David Goodis (que colaboró asimismo en el guión), Delmer Daves utiliza para su transposición a la pantalla el mismo artificio narrativo empleado por Robert Montgomery en *La dama del lago** (1946): la cámara subjetiva. En *Senda tenebrosa,* sin embargo, este procedimiento, que allí ocupaba casi el metraje total de la película, no sólo tiene una extensión mucho menor —algo más de media hora—, sino que resulta también más integrado y funcional dentro de la narración, ya que por medio de él (y conjugando cámara subjetiva y objetiva con el artificio de sumergir en penumbras el rostro del protagonista) se evita mostrar a éste hasta que cambia de fisonomía, tras sufrir una operación de cirugía estética. Una labor de ocultamiento que, por otra parte, parecía necesaria, pues resultaba difícil encontrar un sustituto para un rostro tan conocido para los espectadores de la época como el surgido después de los cortes del bisturí: el de Humphrey Bogart.

Éste encarna en las pantallas a Vincent Parry, un fugitivo de la penitenciaría de San Quintín que regresa a San Francisco para demostrar su inocencia del delito por el que había sido condenado, la muerte de su mujer. En el camino de búsqueda del verdadero culpable, Vincent recibe la ayuda sucesiva de Irene Jansen (Lauren Bacall) —la bella mujer de la que se enamora—, de un amigo trompetista, de un taxista y de un cirujano despechado por su expulsión del Colegio de Médicos. Gracias a la solidaridad demostrada por todos ellos, Vincent consigue descubrir a la autora del asesinato —Madge (Agnes Moorehead)— sin que este hecho sirva, no obstante, para exculparle, ya que ésta decide suicidarse antes que confesar la verdad. Un cierre que, como suele ser habitual dentro del género, viene a dejar las cosas en el mismo sitio en el que estaban desde un principio.

Con el triángulo formado por Vincent, su mujer y Madge como causa determinante de un crimen que parece un mero pretexto argumental, la película trata de temas como la mentira, el chantaje o el fracaso y muestra, sobre todo, la añoranza por un tiempo pasado en el que, como afirma el hombre anónimo de la estación, «todos los hombres se ayudaban». Nada de eso parece ya posible, salvo de forma aislada, en la sociedad norteamericana de la época y la huida hacia los países donde existe todavía la solidaridad (el Perú en el que se reencuentran Vincent e Irene en el cierre de la narración) se contempla como la única salida posible para escapar del feroz individualismo y de los errores de la justicia.

Encerrado primero en una penitenciaría, luego entre unas vendas y en un rostro impuesto, y, más tarde, en un espacio ajeno (la casa de Irene) y amenazante (la ciudad de San Francisco poblada de policías), Vincent vive encerrado dentro de un universo claustrofóbico que adquiere, en ocasiones, tintes de pesadilla. La inusual visión onírica en la que el personaje se sumerge durante la operación del cirujano parece marcar el final de esa pesadilla que, sin embargo, seguirá existiendo tras su despertar, porque ésta, al fin y al cabo, es más real que los sueños.

Con el personaje de Madge carente —tanto por su físico como por su función dentro de la película— de los rasgos arquetípicos de la mujer fatal, la narración carece de la tensión dramática de otros títulos del género y se desliza por los meandros de una intriga casi de carácter policíaco, donde descubrir al culpable parece el único objetivo y donde la profundización en el hecho criminal se sustituye por el suspense.

En la construcción del argumento hay también algunas dosis de inverosimilitud (sobre todo en la casualidad fortuita de los diferentes encuentros del protagonista con los personajes que lo ayudan en la ficción) que sirven, sin embargo, para realzar la presencia del *fatum* trágico que rodea a los protagonistas del cine negro. A su vez, el artificio del empleo de la cámara subjetiva hace necesario justificar (de manera tan forzada como para señalar que ésta nace de la costumbre de Vincent de hablar solo en la celda) la voz en *off* con la que el protagonista explicita su proceso de pensamiento, sobre todo en el primer tramo de la narración.

Esa artificiosidad contrasta con una puesta en escena que huye de los recursos formales alambicados y casi consustanciales al género, que busca la luminosa naturalidad de los exteriores de las calles de San Francisco para convertir la ciudad en el marco de la pesadilla donde, como expresión metafórica de la carencia de salidas, Vincent vive paradójicamente encerrado, y que hace una llamada última al triunfo de algunos valores como la amistad, la solidaridad y el amor dentro de un final que prescinde de los tintes más sombríos del cine negro.

Otras apariciones de Lauren Bacall en el género:

- *El sueño eterno*(TheBigSleep,* 1946), de Howard Hawks.
- *Cayo Largo (Key Largo,* 1948), de John Huston.
- *Harper, investigador privado* (Harper,* 1966), de Jack Smight.

They Live by Night 1947

DIRECCIÓN: Nicholas Ray. PRODUCCIÓN: RKO (John Houseman). GUIÓN: Charles Schnee, según la novela de Edward Anderson adaptada por Nicho-las Ray. FOTOGRAFÍA: George E. Diskant. MONTAJE: Sherman Todd. MÚSICA: Leigh Harline. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Albert S. D'Agostino y Al Herman, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Farley Granger, Cathy O'Donnell, Howard da Silva, Jay C. Flippen y Helen Craig. DURACIÓN: 96 min. Blanco y negro.

Actuando como una especie de nexo de unión entre títulos como *Sólo se vive una vez (You Only Live Once,* 1937; Fritz Lang) y otras películas posteriores tan emblemáticas como *El demonio de las armas** (1949), *Bonnie and Clyde** (1967) y, desde otro punto de vista, *Al final de la escapada (A bout de souffle,* 1959; Jean Luc Godard) y buena parte de los *thrillers* de carretera posmodernos, *They Live by Night* desarrolla —a partir de *Thieves Like Us,* una novela de Edward Anderson cuyos derechos había comprado la RKO en 1941— el tema de la pareja fugitiva a la que persiguen la sociedad y su propio destino.

Con este título debuta en las labores de dirección Nicho-las Ray, autor del primer tratamiento narrativo del relato y amigo personal del productor de la película e impulsor del proyecto de adaptación de la novela, John Houseman. Fue éste, de hecho, quien encargó a Ray esa primera tarea de depuración, debido al conocimiento profundo que el cineasta poseía de la época de la Depresión tras su trabajo anterior en el Departamento de Interior.

Un largo plano filmado desde un helicóptero —acaso una de las primeras veces que se utilizaba este procedimiento dentro de una historia de ficción— abre las imágenes del filme mostrando a un trío de condenados (desde un punto de vista que se asemeja al del destino o al de la mirada de un Dios omnipotente) que acaba de escapar de la prisión y huye por el campo en un destartalado vehículo. Esa extraordinaria secuencia inicial, filmada con un brío y un ritmo trepidantes, marca el tono definitivo que presidirá luego el desarrollo narrativo de la película, con el destino fatal cerniéndose sobre todos los personajes y con la huida como único medio de éstos para intentar escapar de sus garras certeras.

A través del itinerario que describe Bowie (Farley Granger) acompañado, primero, de sus dos compañeros de reclusión —Chickamaw (Howard da Silva) y T-Dub (Jay C. Flippen)— y, más tarde, de la mujer que lo ama, que se casa con él y que comparte su destino —Keechie (Cathy O'Donnell)—, la película muestra los interiores de una sociedad minada por la miseria de la Depresión y de un universo polvoriento y en ruinas en el que la única flor que destaca en el paisaje es la historia romántica del *amorfou* entre Bowie y Keechie.

Traicionados por unos, chantajeados y expoliados por otros, incomprendidos por todos (incluida su propia familia), ambos deben emprender una huida hacia adelante donde las únicas esperanzas de futuro se concretan, una vez más, en traspasar la frontera mexicana y en ocultarse —como sucedía con «El sueco» en *Forajidos** (1946) o Jeff Markham en *Retorno al pasado** (1947)— tras los surtidores de una gasolinera en un pueblo olvidado. Sin un lugar seguro donde poder construir un remedo de vida y viviendo en un tiempo que, como simbolizan tal vez los relojes que se regalan mutuamente, no es el suyo, Bowie y Keechie representan, en cierto modo, la encrucijada en la que vivían los jóvenes de la época, empujados hacia los senderos de una delincuencia que, conforme Ray volvería a poner de relieve dos años después en *Llamad a cualquier puerta (Knock onAny Door),* parece constituir en esos momentos su única salida viable.

Un error judicial por el que cumple siete años de condena, la imputación del asesinato cometido por Chickamaw, la campaña orquestada —como en el caso de Roy Earle en *El último refugio** (1941)— por los medios de comunicación y la actuación policial durante esos años, que, según palabras de Bowie, «dispara primero y pregunta después», impiden a éste cualquier posibilidad de redención individual y le conducen a un final donde —como prueba de madurez última y del pesimismo lúcido que lo acompaña en el cierre de las imágenes— consigue salvar a la mujer que pretendía seguirlo asimismo en ese último viaje. Un final que, de no ser por el hijo que lleva en las entrañas, estaría justificado también para un personaje como Keechie, al que lo único bueno que le ha sucedido en la vida —según se afirma en la ficción y ponen de relieve las imágenes — es el amor de Bowie.

Desplazándose desde la historia rutinaria de la huida de una prisión hasta el delirio de un amor sin salida, la película describe con gran precisión los ambientes y la forma de vida del suroeste norteamericano durante la Depresión: los atracos a los bancos rurales, el apoyo de la prensa a la labor represiva de los poderes locales y la miseria y la podredumbre moral que rodeaban ese mundo y que alcanzaba a todos los estamentos, incluido el juez de paz que casa a Bowie y Keechie.

La audacia de Ray al filmar ese plano inaugural desde un helicóptero —como ejemplo, también, de las necesidades narrativas del cine negro, que lo iban llevando a violentar los moldes estilísticos del llamado cine clásico— se traslada a una puesta en escena enormente inventiva donde se alternan planos en movimiento con planos de gran profundidad de campo (donde lo que importan son los segundos términos) para desembocar en un predominio de los primeros planos —de rasgos unas veces vanguardistas y otras, sobre todo cuando se utiliza un foco bajo de iluminación, expresionistas— a medida que la narración profundiza en la relación entre la pareja.

Una banda sonora cuya base la constituye un repertorio de música folk seleccionada por Alan Lomax —con el que Ray había trabajado también previamente— y unos sonidos de ambiente dotados de gran realismo y cumpliendo, en ocasiones, una funcionalidad dramática —como en el caso del pitido final del tren que parece indicar que la vida sigue su curso tras la muerte de Bowie— acompañan a unas imágenes que desvelan el mismo hálito poético que la historia narrada a través de ellas. Un hálito romántico que no sería capaz de trasladar, sin embargo, Robert Altman en la nueva versión de la novela que realizara, en 1974, ya con el título original de la obra de Edward Anderson: *Thieves Like Us.*

Otras producciones de la RKO en el cine negro:

Historia de un detective (Murder, my Sweet,* 1944), de Edward Dmytryk.
Retorno al pasado (Out of the Past,* 1947), de Jacques Tourneur.
On Dangerous Ground (1950), de Nicholas Ray.
Cara de Ángel (Angel Face,* 1952), de Otto Preminger.

CRISS CROSS 1948

DIRECCIÓN: Robert Siodmak. PRODUCCIÓN: Universal (Michael Kraike). GUIÓN: Daniel Fuchs, según la novela de Don Tracy. FOTOGRAFÍA: Franz Planer. MONTAJE: Ted J. Kent. MÚSICA: Miklos Rozsa. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Bernard Herzbrun y Boris Leven, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Burt Lancaster, Yvonne de Cario, Dan Duryea, Stephen McNally y Richard Long. DURACIÓN: 87 min. Blanco y negro.

El final de los tiempos en los que —según se afirma en *Senda tenebrosa** (1947)— los hombres se ayudaban mutuamente desata, en la sociedad norteamericana de posguerra, una ola individualista que se traslada al centro de la ficción criminal y que afecta tanto a la construcción de los arquetipos como al propio desarrollo del relato.

En el caso de los gángsteres, la mayoría de ellos se encuentra ahora aislado de las bandas y en medio de una especie de tierra de nadie donde fuerzas diversas (policías, detectives, mujeres fatales, las propias organizaciones mañosas) los convierten en presas fáciles de sus intereses. Circunstancias sociales y económicas explican, a veces, su paso al otro lado de la ley, si bien, cada vez con más frecuencia, suelen ser las relaciones sentimentales que entablan con mujeres ambiciosas las que les conducen —como en el caso de *Forajidos** (1946) o *El abrazo de la muerte-* a participar en sendos atracos.

Mark Hellinger —que fallecería durante el transcurso del rodaje de la película— es el productor que, para cumplir las condiciones de su contrato con la Universal, pone en pie este último título partiendo de un relato, publicado en 1935, de Don Tracy, y con Siodmak asumiendo de nuevo, como en *Forajidos,* las labores de dirección. A través de las imágenes del filme se narra la historia de Steve Thompson (Burt Lancaster), un guardia de seguridad que, seducido por su ex mujer —Anna (Yvonne de Cario)—, decide participar en el atraco a un coche blindado para tratar de reconquistar a ésta, ofreciéndole los lujos de que disfruta ahora en su nueva relación con el gángster organizador del asalto: Slim Dundee (DanDuryea).

Siguiendo las mismas pautas que el trabajo citado de Siodmak, *El abrazo de la muerte* se estructura a partir de la relación entre Steve, Anna y Slim con el tema recurrente de la traición como nexo de unión entre los personajes. La película se divide de este modo en cinco bloques —de muy distinta extensión entre ellos— dedicados, respectivamente, a mostrar los perfiles del triángulo amoroso y el proyecto de atraco, el atraco en sí mismo, la traición de Slim, la posible traición de Anna y la ruptura final —con la muerte como protagonista-de las relaciones existentes entre los tres personajes.

En el segundo de los bloques —y como ocurría ya en el filme citado y en la mayoría de los títulos del género— se introduce un largo *flashback,* que ocupa casi la mitad del metraje de la película, donde, punteado por la voz en *off*del protagonista, se muestran las historias de amor vividas entre Steve y Anna y entre ésta y Slim, respectivamente. A los márgenes, y en presente, se vive la realización del atraco, filmado en tiempo casi real (cinco minutos), con el mismo aire documental que el descrito en Forajidos y planificado con tanto detalle como una jugada de laboratorio en una partida de ajedrez. Una joya de precisión en la que no es difícil rastrear la herencia de Hellinger en la gestación del proyecto.

Convertido casi en un personaje más de la película, la fatalidad o el destino —al que cita Steve en un momento dado de la acción— parece mover los hilos de unos seres que no pueden escapar de su influencia (la propia Anna justificará su conducta afirmando: «qué voy a hacerle, si nací así») y que se ven empujados a un rosario de traiciones en donde Steve lleva siempre las peores cartas. Junto a ellos se da cita también un gángster representante de los antiguos tiempos que, sin embargo, no tiene ningún lugar ya en los nuevos y que, como BigMac *en El último refugio** (1941), encuentra en el alcohol su único consuelo.

En los mismos escenarios codificados por el género (el bar como lugar de encuentro, la trasera del club como refugio de los gángsteres) y en unos decorados a veces sumamente estilizados y, otras, de aires naturalistas, se desarrolla la historia de una relación amorosa que encontrará su culminación no en la vida real, sino en ese abrazo de la muerte al que alude el título español de la película.

La ambición de Anna, el desaforado romanticismo de Steve —caracterizado también por una cierta infantilidad en su comportamiento— y la deriva individualista de la época, que prima los intereses particulares de cada uno, acaban convirtiendo la traición y la violencia en el único nexo de unión posible entre unos personajes atrapados por su destino, donde Slim se convierte en el brazo ejecutor de éste y Anna muestra una cierta ambigüedad en su comportamiento que la aleja, incluso, de otras mujeres fatales del género.

Una humanización que alcanza su mayor grado de expresión con los gritos angustiosos que ella profiere en la resolución de la película, cuando la muerte llega envuelta en una secuencia de tintes expresionistas (tan habituales, por otra parte, en el estilo del director), con la pareja abrazada al fondo del encuadre y el rostro de Slim en primer plano mientras se escucha, en la banda sonora, las sirenas de los coches de policía. Un impresionante final que, años más tarde, recuperaría con casi idéntica fuerza —en el último tramo de una narración que comienza también con la espléndida escena previa al secuestro del protagonista en el hospital— Steven Soderbergh en el *remake* del trabajo de Siodmak que firmase con el título de *Bajos fondos {The Undemeath,* 1995).

Otras aportaciones de la Universal al género:

La dama desconocida {The Phantom Lady, 1944), de Robert Siodmak.
Brute Force (1947), de Jules Dassin.
La ciudad desnuda (The Naked City,* 1948), de Jules Dassin.
Sed demal(Touch of Evil,* 1958),deOrsonWelles.

Force of Evil 1948

DIRECCIÓN: Abraham Polonsky. PRODUCCIÓN: Metro Goldwyn Mayer y Enterprise (Bob Roberts). GUIÓN: Abraham Polonsky e Ira Wolfert, según la novela de Ira Wolfert. FOTOGRAFÍA: George Barnes. MONTAJE: Walter Thompson y Art Seid. MÚSICA: David Raksin. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Richard Day. INTÉRPRETES PRINCIPALES: John Garfield, Thomas Gómez, Beatrice Pearson y Marie Windsor. DURACIÓN: 78 min. Blanco y negro.

Un relato de Ira Wolfert, titulado *Tucker's People* y adaptado para la pantalla por la propia escritora y el antiguo guionista Abraham Polonsky, sirve de base para que este último haga su debut cinematográfico en *Forcé ofEvil.* Una obra que, contando con la participación de Bob Roberts en labores de producción y de John Garfield interpretando el papel principal, vuelve a reunir a tres de los participantes en *Cuerpo y alma** (1947) para continuar la denuncia que este último título hacía sobre la corrupción existente en el mundo del boxeo, pero extendiéndolo ahora al negocio de las apuestas clandestinas.

Joe Morse (John Garfield) es un abogado brillante que presta sus servicios a una organización mafiosa —Tucker Enterprise— que intenta hacerse con el control monopolístico del juego clandestino, dándole una cobertura legal y eliminando a los pequeños competidores. Para ello pretenden conseguir que el día 4 de julio salga premiado el número 776 (cuyas tres últimas cifras coinciden con el año de la independencia norteamericana: 4 de julio de 1776) que juega la mayoría de los apostantes y, de esta forma, arruinar los negocios casi familiares de loterías clandestinas. El hermano de Joe —Leo (Thomas Gómez)— dirige uno de estos últimos y del enfrentamiento entre ambos, del intento de salvar de la ruina a su hermano y de la relación amorosa que entabla con la joven secretaria de éste —Doris (Beatrice Pearson)— nace un cambio de postura de Joe que, al final y tras la muerte de Leo, decidirá combatir a aquellos a quienes ayudaba anteriormente.

En el universo que describen las imágenes de la película, los gángsteres han abandonado los antiguos métodos mañosos —basados en la fuerza de las armas— y han transformado sus negocios en florecientes sociedades anónimas que utilizan ahora el apoyo legal de los abogados y que, gracias al chantaje, la extorsión y los sobornos, cuentan para su expansión con el apoyo de la policía y de los poderes públicos. La identificación que el filme realiza entre el mundo de los negocios gangsteriles y el de los capitalistas, entre las bandas mañosas y los *trust,* consigue que su denuncia se extienda de este modo hasta el corazón del propio sistema y de las corruptelas en las que éste basa su dominio sobre la sociedad.

En el arranque de la narración Joe Morse contempla a la gente —convertida casi en hormigas— desde lo alto de un rascacielos de Nueva York que parece simbolizar el poder de las nuevas corporaciones. Más adelante, sin embargo, el personaje (denotando la evolución interior que experimenta a lo largo de la película) comienza a mirar la ciudad desde el punto de vista de los peatones, sintiendo en ese momento la opresión de los rascacielos y del propio mundo capitalista que, como refleja el primer plano de Joe con Wall Street dominando todo el encuadre, tiene en las oficinas de esos edificios sus centros de poder.

Aprisionados dentro de esa cárcel de cemento y de corrupción, nadie —como ejemplifica el personaje de Bauer (el contable de Leo)— puede escapar de sus muros y de sus garras y, dado que —según afirma un personaje anónimo-el número de la libertad (el 776) no toca nunca, la única posibilidad que queda es la de luchar contra ese sistema, tal y como Joe propone en el cierre de la narración: «había que dar fin a todo esto y he decidido poner algo de mi parte».

Sobre ese trasfondo político-social, la película narra también la relación sentimental entre Doris y Joe y el enfrentamiento dramático de los dos hermanos, con el sentimiento de culpa gravitando sobre las relaciones entre ambos. La fuerza de los diálogos —en un filme donde el protagonista afirma que sólo ha podido hablar de verdad con Doris— añade una carga dramática suplementaria a una narración que avanza sobre el espléndido despliegue de esos diálogos y que concluye con Tucker y Ficco —el gángster que intenta entrar en el negocio de éste— delatados por sus propias palabras ante el teléfono descolgado por Joe e intervenido por el fiscal especial del caso.

Seca, dura y lírica al mismo tiempo, *Forcé ofEvil* marca, con la crudeza de su denuncia, con su atmósfera teñida de pesimismo y con el sabor expresionista (con reminiscencias del cine de Welles) de sus imágenes, el punto culminante de una serie de títulos que, como *Cuerpo y alma, Johnny O'Clock* (1947; Robert Rossen) o *Mercado de ladrones (Thieve's Highway,* 1949; Jules Dassin), hicieron de la crítica del sistema el centro de sus narraciones. Nada tiene de extraño, entonces, que tanto Rossen como Polonsky, Dassin o John Garfield fueran de los primeros citados a declarar ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas y que alguno de ellos, como Dassin, terminara por abandonar el país y que otros (Polonsky y Garfield) pasasen a engrosar las listas negras de los estudios. La guerra fría comenzaba a cobrarse sus primeras víctimas.

Otras apariciones de John Garfield en el cine negro:

Castle ofthe Hudson (1940), de Anatole Litvak.
El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice,* 1946), de Tay Garnett.
Nobody Lives Forever (1946), de Jean Negulesco.
Yo amé a un asesino (He Ran All the Way, 1951), de John Berry.

La ciudad desnuda

THE NAKED CITY 1948

DIRECCIÓN: Jules Dassin. PRODUCCIÓN: Universal (Mark Hellinger). GUIÓN: Albert Maltz y Malvin Wald. FOTOGRAFÍA: William Daniels, MONTAJE: Paul Weatherwax. MÚSICA: Frank Skinner y Miklos Rozsa. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: John F. DeCuir. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Barry Fitzgerald, Don Taylor, Howard Duff, Dorothy Hart y Ted de Corsia. DURACIÓN: 96 min. Blanco y negro.

Tras producir *Forajidos** (1946) y *Brute Forcé* (1947; Jules Dassin), Mark Hellinger vuelve a colaborar con este último director para ofrecer, como en el caso de los dos trabajos anteriores, una obra *(La ciudad desnuda)* de tonos negros y aires documentales que tiene, en esta ocasión, a una gran urbe como protagonista de la narración.

La muerte del productor poco después de finalizado el rodaje de la película y antes de que ésta se encontrase definitivamente montada permitió, no obstante, que la Universal modificase algunas escenas, suprimiese otras y adulterase en bastantes sentidos la voluntad neorrealista que guiaba la construcción del filme. Con ello el estudio rebajaría la carga crítica de la película al suprimir los contrastes entre la opulencia y la miseria que, como rasgo constitutivo de la ciudad de Nueva York (símbolo del capitalismo triunfante), Dassin se había preocupado de resaltar en las imágenes del filme.

La película se abre precisamente con unas tomas aéreas de la ciudad mientras la voz en o/f del propio Hellinger anuncia, al modo del inserto inicial de *La casa de la calle 92** (1945), que la película está rodada en los escenarios naturales donde transcurre la acción. La cámara muestra a continuación algunos barrios populares de Nueva York, presenta a ciertos tipos característicos de esos lugares y, finalmente, la misma voz advierte que la historia que tendrá lugar a continuación es sólo una de las muchas que suceden a diario en esos escenarios.

Sobre esa voluntad documental (de las siete semanas largas de rodaje, tan sólo se dedicó uno de los días a filmar en estudios) y sobre el carácter de botón de muestra que se pretende dar al relato, se desarrolla la investigación que el veterano teniente irlandés Dan Muldoon (Barry Fitzgerald) y el joven agente Jimmy Halloran (Don Taylor) realizan acerca del asesinato de una ambiciosa jovencita, que aparece ahogada en la bañera de su apartamento.

En el curso de sus pesquisas, los dos policías —a quienes cabe considerar como un precedente temprano de las parejas de este tipo que irrumpen en las pantallas tras dos títulos pioneros como *The Super Cops* (1974; Gordon Parks, jr.) y *Frebbie and the Bean* (1974; Richard Rush), origen de las *buddy movies* o películas de colegas policiales— descubren que Jane formaba parte de una banda de ladrones de joyas y que uno de sus componentes —el ex boxeador Willie Garzah (Ted de Corsia)— es el asesino de ésta. El desenlace de la narración culmina con la persecución y la muerte del criminal en el puente de Brooklyn, lo que da lugar a una de las mejores y más espectaculares secuencias del filme, narrada con precisión y con una gran inventiva y fuerza visual.

Con el telón de fondo del enfrentamiento entre los métodos empleados por el intuitivo Muldoon y el inexperto Jimmy y con la figura de Willie Garzah apoderándose de las escenas más tensas del relato (que se va volviendo más denso a medida que se desliza hacia su tramo final), el trabajo de Dassin se dedica, fundamentalmente, a mostrar (con la cámara) y a describir (con ayuda también de la voz en *off)* la vida diaria de la ciudad en los diversos escenarios de ésta, pero especialmente en los más desfavorecidos.

La galería de personajes anónimos que desfila por ellos contribuye a dar espesor e impresión de verdad al retrato colectivo de ese universo, dejando entrever, pese a los cambios operados por la Universal, la mirada moral del director, situado ideológicamente en posiciones de izquierda y objeto, por ello, de la persecución macartista que se cebó, también, en el coguionista de la película, Albert Maltz.

En ese retrato con voluntad realista y en esa mirada comprometida es donde el trabajo de Dassin juega, precisamente, sus mejores bazas, mientras que la intriga y la historia narrada adolecen de un menor interés y resultan ser, casi, un mero soporte argumental para los fines que pretende conseguir la película. Profundizando más en esa vía, Jules Dassin dirigiría después dos nuevos títulos en donde, al hilo de las andanzas de un transportista de frutas y de un rebelde exasperado, ofrecería dos espléndidos retratos de San Francisco en *Mercado de ladrones (Thieves' Highway,* 1949) y, sobre todo, de Londres en *Noche en la ciudad (Night in the City,* 1950), probablemente su mejor obra.

Otros títulos donde Albert Matz participó como coguionista:

El cuervo (This Gun for Hire, 1942),de Frank Tuttle.

Alma en suplicio (Mildred Pierce,* 1945), de Michael Curtiz.

THE LADY FROM SHANGHAI 1948

DIRECCIÓN: Orson Welles. PRODUCCIÓN: Columbia (Orson Welles y Richard Wilson). GUIÓN: Orson Welles, según la novela de Sherwood King. FOTOGRAFÍA: Charles Lawton, jr. MONTAJE: Viola Lawrence. MÚSICA: Heinz Roemheld. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Stephen Gooson y Sturges Carne, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Orson Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane, Glenn Anders y Ted de Corsia. DURACIÓN: 87 min. Blanco y negro.

Tras el fracaso económico de *La vuelta al mundo en 80 días,* el espectáculo teatral que Orson Welles acababa de representar en varias ciudades norteamericanas, el cineasta se vería obligado a realizar una película para Harry Cohn con el fin de devolverle los veinticinco mil dólares que el prohombre de la Columbia le había prestado para el montaje de la obra.

Según la historia —probablemente inventada— que el director contó a Peter Bogdanovich, el azar le hizo tropezarse, en el momento de solicitar el dinero a Cohn, con una antigua novela de Sherwood King, publicada en 1930 y titulada *La dama de Shanghai* (el título en realidad era *IDie Before i Wake).* De esa coincidencia nació el proyecto de llevar el texto a la pantalla con el propio Welles incorporando al personaje principal (Michael O'Hara) y con Rita Hayworth —de la que el cineasta acababa de separarse— dando vida a la bella Elsa Bannister.

Siguiendo el relato que el propio protagonista realiza de los hechos, la película narra la historia de éste, un marinero errabundo que, tras salvar de un secuestro a una rica mujer llamada Elsa Bannister, se enrola con ella y su marido —Arthur Bannister (Everett Sloane), un conocido abogado— en un crucero por el Atlántico con el supuesto fin de brindar protección a su esposa. En el transcurso de la travesía, muere George Grisby (Glenn Anders) —uno de los participantes en el viaje y socio de Arthur— y Michael es acusado del asesinato y condenado por un tribunal, del que consigue escapar poco después para descubrir a la verdadera culpable del crimen antes de que ésta y su marido se maten mutuamente en la célebre secuencia de los espejos.

Después del arranque, inusualmente flojo en la obra de Welles, de la escena del intento de secuestro, la película describe, en su primera parte, el proceso de enamoramiento entre Michael O'Hara y Elsa Bannister que, como el de Jeff Markham y Katherine en *Retomo al pasado** (1947), alcanza su culminación en Acapulco. Entre medias la atmósfera de la narración se va impregnando de un ambiente cada vez más turbio sobre el que planea la sombra del asesinato de algunos de los participantes en la travesía y donde Elsa se convierte en objeto de deseo de unos y de otros.

Más armónica, equilibrada y morosa en el tratamiento narrativo, esta parte inicial —cargada de erotismo— da entrada a una segunda —localizada en San Francisco— de aire más barroco, con encuadres forzados, líneas más inestables y un virtuosismo que alcanza su mayor grado en la escena final, con los espejos reduplicando las imágenes de Elsa y Arthur, sembrando dudas sobre sus verdaderas motivaciones, desvelando la ambigüedad de las apariencias y confiriendo una gran fuerza dramática a la muerte de ambos.

La trampa en la que cae Michael, el asesinato de Grisby y el juicio en el que aquel es condenado conducen al relato por un clima de turbiedad moral al que dan presencia física las imágenes y por un universo sin sentido que alcanza su mejor expresión en la secuencia del tribunal (con los rostros del jurado, el espacio troceado de los planos, el juego de las elipsis y el caos como elemento que da amalgama al conjunto) y en el *collage,* con reminiscencias del cine de vanguardia de los años veinte, del despertar de Michael en el parque de atracciones.

La pasión amorosa, los celos y la ambición constituyen el eje de una intriga dramática cuyo trasfondo enfrenta dos mundos contrapuestos: el de los poderosos —representado por Arthur, Grisby y Elsa, a quienes se compara con tiburones por su afán depredador— y el de los desheredados, como Michael, que resulta una presa fácil para aquellos. Al compás, acaso, de este símil, el filme se desliza —desde la imagen inicial, con las olas del mar muriendo en la playa— por un tobogán de referencias marinas en las que no faltan un marinero irlandés, una sirena (Elsa) que atrae con su canto a éste a la cubierta cuando duda en proseguir la travesía, unos tiburones sanguinarios, un velero llamado *Circe* (hija de Océano y que convierte, acaso como después Elsa, a los hombres de Ulises en animales), unos reptiles y un acuario poblado de una fauna marina en acecho y habitada, sobre todo, por pulpos.

Ese es el universo corrupto en el que se debate Michael y en el que, a pesar del supuesto conocimiento que debería tener de ese medio, acaba sucumbiendo ante los encantos de una bella sirena. Comparada también metafóricamente con una serpiente, la dualidad de Elsa se manifiesta en su vestuario, que fluctúa siempre entre el blanco de la escena inicial y de la inolvidable secuencia nocturna en Acapulco —huyendo vaporosa en la noche mexicana— hasta el negro de la escena última, convertida ya Elsa en el protipo de la mujer fatal que confiesa en el último momento: «el mal está en mí», poniendo de relieve, de este modo, el fatalismo que suele acompañar a este tipo de personajes en las ficciones criminales.

A diferencia, sin embargo, de otros títulos del género, *La dama de Shanghai* no deja implícita la fractura del pasado que gravita sobre el presente de la narración mostrada en las imágenes, sino que se instala en ese pasado para, prescindiendo del presente, mostrar la cicatriz que los hechos relatados dejarán en la vida posterior de Michael O'Hara. Es fácil de suponer, entonces, que la arrogancia de su primer encuentro con Elsa se sustituirá ahora por el escepticismo de que hacen gala sus últimas palabras y por ese deseo de limitarse a envejecer en un mundo dominado por la degeneración moral de los poderosos, la injusticia de los tribunales, la seducción de hermosas mujeres ambiciosas y los servicios que los detectives prestan a los más ricos para burlar la ley.

Un universo corrupto en el que O'Hara no pasa de ser un simple aprendiz, menos inteligente de lo que él imagina como podrá comprobar en el final de su aventura, y menos duro de lo que sospecha, dudando sobre la posibilidad de olvidar a Elsa en un futuro, pues, al fin y al cabo, ésta es lo mejor y lo peor que le ha pasado y que, probablemente, le pase a lo largo de su vida mortecina.

Otras incursiones de Orson Welles, como director, en el género:

- *Estambul* (Joumey Into Fears,* 1942), no dirigida íntegramente por Welles.
- *TheStranger* (1946).
- *Mr.Arkadin(ConfidentialReport,* 1955).
- *Sed de mal* (TouchofEvil,* 1958).

WHITE HEAT 1949

DIRECCIÓN: Raoul Walsh. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Louis F. Edelman). GUIÓN: Ivan Goff y Ben Roberts, según un relato de Virginia Kellog. FOTOGRAFÍA: Sid Hickox. MONTAJE: Owen Marks. MÚSICA: Max Steiner. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Edward Carrere. INTÉRPRETES PRINCIPALES: James Cagney, Edmond O'Brien, Margaret Wycherly, Virginia Mayo y Steve Cochran. DURACIÓN: 114 min. Blanco y negro.

Al finalizar la década de los cuarenta, el gran gángster, poderoso y seguro de sí mismo, vuelve de nuevo a la pantalla de la mano de dos de sus intérpretes más carismáticos desde los inicios del género: Edward G. Robinson y James Cagney. El primero comparte protagonismo con Humphrey Bogart en *Cayo Largo (Key Largo,* 1948; John Huston), una obra que propone una actitud beligerante para, tras la victoria aliada sobre el nazismo, evitar que el país se sumerja en la violencia de los tiempos de la Prohibición. El segundo, por su parte, interpreta —en la que acaso sea su mejor actuación frente a las cámaras— al megalómano y edípico Cody Jarret en *Al rojo vivo,* el título con el que Raoul Walsh entona —como había hecho previamente con el cine de gángsteres en *El último refugio** (1941)— el adiós definitivo al hampón tradicional de los años treinta.

Rememorando los letreros luminosos que tanto en *La ley del hampa** (1927) —«La ciudad es tuya»— como en *Scarface** (1932) —«El mundo es tuyo»— explicitaban el proceso de ascensión hacia la cumbre del poder de sus protagonistas respectivos, *Al rojo vivo* describe el final de la trayectoria delictiva hacia otra cima, más metafórica que real, de Cody Jarret, el jefe de una banda de atracadores cuyos destinos gobierna con mano de hierro. Como contrapartida a su autoridad indiscutible, el personaje manifiesta una dependencia edípica de su madre —«Ma» Jarret (Margaret Wycherly), un personaje inspirado probablemente en la célebre delincuente «Ma» Barker— y padece los mismos síntomas de locura que habían acabado con su padre en un manicomio.

Una espiral de violencia preside toda la narración, que se abre con el atraco a un tren donde la banda obtiene un botín de trescientos mil dólares. A continuación, la policía consigue, tras una serie de investigaciones, descubrir la identidad del grupo asaltante y Cody Jarret se incrimina de un atraco ejecutado ese mismo día, en otro estado, para evitar responder de los asesinatos cometidos en el golpe al ferrocarril.

Durante su estancia en prisión, la policía logra que un agente del Tesoro —Hank Fallón (Edmond O'Brien)— entable contacto con Cody, lo salve del intento de asesinato perpetrado por Verna (Virginia Mayo) y «Big Ed» (Steve Cochran) —la mujer de aquel y su lugarteniente que intentan, por medio de este crimen, hacerse con el control de la banda— y, finalmente se haga amigo de Cody y se introduzca en el grupo de delincuentes, advirtiendo a sus compañeros del próximo atraco que Cody va a cometer en una fábrica de productos químicos.

A caballo entre el primitivo cine de gángsteres y el cine negro de los años cuarenta, *Al rojo vivo* muestra, tanto en la estructura de la narración como en la configuración del personaje principal o en el desarrollo trepidante de las imágenes, el estilo característico de los filmes de la Warner de los años treinta. Sobre ese sustrato, la película introduce la presencia de un fuerte componente psicológico, característico de las nuevas ficciones, y una intriga dramática cuyo eje lo constituyen los triángulos formados por Cody, «Big Ed» y Verna y, lo que resulta más novedoso todavía por el componente edípico que revela, por Verna, Cody, y la madre de éste.

Oficiando así como hermosa transición entre un género y otro, el filme presenta la violencia de la misma manera seca y descarnada que lo harían luego muchos trabajos de los años cincuenta al mismo tiempo que, desde otro punto de vista, utiliza el documentalismo del subgénero policial para mostrar, de manera pormenorizada, no sólo los procedimientos empleados por la policía en su investigación sobre el atraco al tren, sino también los entresijos de la vida carcelaria.

El centro de atención de la película lo ocupa, sin embargo, el retrato que la misma realiza de Cody Jarret, un gángster astuto, frío y calculador, que disfruta derramando sangre ajena y que tan pronto manda asesinar a uno de sus compinches malheridos que tirotea a otro, en el maletero del coche, mientras sigue disfrutando de su sandwich de pollo frío, una secuencia rememorada luego en el inicio de *Uno de los nuestros** (1990) y, desde otro punto de vista, en *Red Rock West** (1992). El delirio megalómano que lo acompaña hunde sus raíces en una forma de locura que si, por un lado, le obliga —en un acierto de puesta en escena— a refugiarse en las faldas de su madre cuando le sobreviene una de sus jaquecas, por otro, lo hace estallar en una explosión de violencia compulsiva cuando se entera de la muerte de ésta.

Una explosión —esta vez real— acaba, en una secuencia inolvidable, con la vida de Cody cuando éste, subido a uno de los depósitos químicos de la fábrica que han ido a atracar, dispara —herido de muerte y acosado por la policía— contra los depósitos que lo rodean y grita «Lo conseguí, Ma. La cima del mundo». Con ello se cumple el destino que «Ma» Jarret había previsto para su hijo antes de que el cuerpo de Cody salte hecho pedazos por el aire.

Tan violento como Tony Camonte en *Scarface** (1932) y tan cruel como Tom Powers —un personaje interpretado también por James Cagney — en *El enemigo público** (1931), Cody Jarret manifiesta, sin embargo, un comportamiento más imprevisible que ambos debido a su psicosis, a su propia debilidad patológica, y ello hace más gratuito el ejercicio de la violencia que despliega a lo largo de las imágenes. Walsh describe ésta sin subrayados innecesarios, incluyéndola dentro de una narración que avanza con ritmo impetuoso entre unos diálogos enormemente inventivos, cuyas réplicas suenan como los disparos de Cody, y en el marco de una espléndida fotografía obra de Sid Hickox, el operador de la Warner que sería, a su vez, colaborador habitual del director a lo largo de los años cuarenta.

Convertido, una década después, en el último gran gángster de los años treinta, la fuerza trágica del personaje de Cody empalidece la presencia en el filme de otros arquetipos —como la mujer fatal, encarnada por Verna; el policía intachable, representado por Hank Fallón; o el lugarteniente arribista, incorporado por «Big Ed»— y sella con su destino el del personaje al que da vida en la pantalla. Después de él aparecerán ya tan sólo las revisitaciones manieristas del gangsterismo y las biografías de hampones que beben sus fuentes de las propias ficciones cinematográficas. No habrá sucesores para Cody Jarret.

Otras películas de gángsteres de los años cuarenta:

Forajidos(The Killers,* 1946), de Robert Siodmak.
*Force of Evil** (1947), de Abraham Polonsky.
El beso de la muerte (Kiss of Death,* 1947), de Henry Hathaway.
- *El abrazo de la muerte* (Criss Cross,* 1948), de Robert Siodmak.

DEADLY IS THE FEMALE / GUN CRAZY 1949

DIRECCIÓN: Joseph H. Lewis. PRODUCCIÓN: United Artists (Franz Kingy Maurice King). GUIÓN: Millard Kauffman y McKinlay Kantor (la autoría real parece corresponder, aunque no figure acreditado, a Dalton Trumbo), sobre un relato de McKinlay Kantor. FOTOGRAFÍA: Russell Harían, MONTAJE: Harry Gerstad. MÚSICA: Victor Young. INTÉRPRETES PRINCIPALES: John Dalí, Peggy Cummings, Morris Carnovsky, Barry Kroger y Annabel Shaw. DURACIÓN: 87 min. Blanco y negro.

Especializado en dirigir filmes de serie B —en cuyos márgenes presupuestarios realizó películas de la talla de *My Ñame is Julia Ross* (1945), *So Dark the Night* (1946) y, sobre todo, *Relato criminal {Undercover Man,* 1949), una lúcida disección, de tono naturalista, acerca de la corrupción policial—, Joseph H. Lewis disfruta de un presupuesto algo más holgado para rodar *El demonio de las armas.* Una obra que tiene como base narrativa un relato de McKinlay Kantor, en cuya trasposición a la pantalla participó el propio autor y, de manera clandestina, el guionista, vetado por las listas negras, Dalton Trumbo, una obra que vuelve al tema de la pareja fugitiva tratado en películas como Sólo se vive una vez (You Only Live Once, 1938; FritzLang) y TheyLive byNight* (1948).

Con la economía de medios característica de este tipo de producciones, mitigada por una gran inventiva visual y por un estilo sumamente elaborado, Josep H. Lewis narra en su trabajo la trayectoria desesperada hacia la muerte de Bart Tare (John Dalí) y Annie Laurie Starr (Peggy Cummings), una pareja de delincuentes cuya carrera criminal se desliza bajo los impulsos trágicos de un amor sin fronteras. Tras un prólogo donde se describe —por medio de tres *flashback-* la atracción que siente Bart por las armas de fuego y su incapacidad para disparar contra cualquier ser vivo, las imágenes muestran la historia de amor vivida por ambos a través de cuatro grandes bloques narrativos.

El primero describe el inicio de la relación amorosa entre Bart y Laurie, y concluye con la promesa de ésta de intentar cambiar su comportamiento en el futuro. La promesa resulta imposible de alcanzar por la joven y, como describe el segundo apartado, los dos personajes se deslizan por una senda de atracos y persecuciones policiales que concluye con la intención de retirarse tras realizar un último gran golpe. Pero tampoco esto es posible —como demuestra la imborrable secuencia donde Bart, tras el atraco al matadero, abandona su vehículo para subirse al de Laurie después de haber decidido escapar en direcciones distintas— y, tras un breve momento de felicidad vivido a orillas del mar en California, prosigue la huida desesperada de ambos hasta desembocar, en el último bloque, en la muerte de los dos amantes en las montañas donde el protagonista creció de niño.

Rebelde y preocupada por vivir el presente hasta el límite, Laurie descubre en su caracterización cinematográfica la ambigüedad, la ambición y la sensualidad características del arquetipo de las mujeres fatales, si bien parece, a diferencia de otras colegas suyas, realmente enamorada de su joven marido. En la presentación que las imágenes hacen de este personaje, Lewis da la vuelta a los habituales códigos genéricos y, en lugar de mostrar alguna parte de su anatomía (singularmente las piernas), encuadra las pistolas que lleva en sus manos y que concitan, a modo de inquietante símbolo fálico, la atracción de Bart. A partir de aquí la película describe, por medio de brillantes elipsis, la fuga hacia delante de la pareja —con Laurie arrastrando siempre a un desvaído Bart— en un tono que prescinde del lirismo de *They Live by Nigth* para mostrar, desde un enfoque conductista, los principales hechos de la carrera delictiva de ambos, evitando cualquier tipo de juicio moral sobre los mismos.

El fatalismo que sobrevuela la escena inicial de la película —resuelta en un par de planos que presentan, en cuatro pinceladas, la carrera precipitada de un Bart niño, la piedra lanzada contra el cristal de la armería, el robo de las pistolas y la detención posterior de éste— preside toda la narración, marcada por la atracción sexual (subrayada por las imágenes) que Laurie ejerce sobre el joven y por la rebeldía que emana de este personaje femenino a quien la sociedad no le ha dado ninguna oportunidad en la vida.

Plena de aciertos visuales y cargados de sentido, *El demonio de las armas* es justamente famosa por la secuencia del atraco al banco de Hampton, resuelta en un solo plano (de algo más de tres minutos de duración) que, con la cámara situada en la parte trasera del vehículo, muestra la llegada del coche a la ciudad, la conversación entre Laurie y un agente de la ley mientras tiene lugar el atraco en fuera de campo y la huida posterior de la pareja perseguida por los coches policiales. Un procedimiento narrativo que contrasta con el utilizado posteriormente en la secuencia del atraco al matadero (donde es precisamente el montaje lo que confiere vivacidad, ritmo y fuerza a la huida de Bart y Laurie) y que viene a demostrar, por otra parte, la variedad de recursos que debían utilizar los realizadores de serie B en sus trabajos y el dominio que Lewis poseía de esos resortes.

Participando con los dos personajes en el atraco al banco o sufriendo las dificultades de escapar del acoso policial en el matadero, el espectador se siente partícipe, sobre todo, del itinerario vital, del riesgo que emana de la aventura y del presente vivido a tope por la pareja más que de la relación amorosa existente entre ambos, en cuya expresión fílmica resulta difícil identificarse.

El final, tras la imposible huida a México una vez más, acaba con la pesadilla en la que —como refleja, acaso, la niebla que envuelve las imágenes últimas y cuyo precedente habría que buscarlo en la conclusión de *Sólo se vive una vez-* Bart y Laurie se habían sumergido en el delirio de su *amourfou.* Una pesadilla que sólo puede acabar con el descanso definitivo que proporciona la muerte, de ahí que, tras producirse ese desenlace, uno de los amigos de Bart, que participa en la caza de los fugitivos, afirme, respondiendo a una pregunta y emitiendo el epitafio final, «Sí, todos estamos bien».

Otras parejas fugitivas en el cine negro:

Bonnie y Clyde {Bonnie and Clyde,* 1967), de Arthur Penn.
La huida (The Getaway, 1972), de Sam Peckinpah.
Badlanas (1974), de Terence Malick.
Thieves Like Us (1974),de Robert Altman.

El crepúsculo de los dioses

SUNSET BOULEVARD 1950

DIRECCIÓN: Billy Wilder. PRODUCCIÓN: Paramount (Charles Brackett). GUIÓN: Charles Brackett, Billy Wilder y D. M. Marshman, jr. FOTOGRAFÍA: John F. Seitz. MONTAJE: Arthur P. Smichdt. MÚSICA: Franz Waxman. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Hans Dreiery John Meeham. INTÉRPRETES PRINCIPALES: William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nancy Olson y Jack Webb. DURACIÓN: HOmin. Blanco y negro.

Emparentado desde un comienzo con el melodrama —como ilustran, entre otros títulos, *Los mosqueteros de PigAlley** (1912) o *La ley del hampa** (1927)—, el primitivo cine de gángsteres y, posteriormente, el cine negro acabarían manteniendo también conexiones con otros géneros cinematográficos que incorporaron parte de sus contenidos temáticos, de sus personajes arquetípicos o de su configuración iconográfica y formal al seno de sus propias ficciones. Comedias, *westerns,* películas de ciencia ficción y de espionaje e, incluso, comedias musicales utilizarán de este modo argumentos y motivos del cine negro para amoldarlos a sus códigos respectivos y producir obras que, unas veces, se sitúan de lleno dentro del propio marco que les sirve de referencia y, otras, transitan por la ancha frontera que el cine negro comparte con otros géneros.

En el terreno del melodrama, éste será el caso de *Ángeles con caras sucias'"* (1938) o *de Alma en suplicio** (1945), dos obras —especialmente la segunda— que se sitúan a caballo entre ambas configuraciones genéricas. Por su parte, en el territorio del drama en sentido estricto —y tras el antecedente que suponen títulos como *Cuerpo y alma** (1947) y *Encrucijada de odios (Crossfire,* 1947; Edward Dmytryk)—, los años cincuenta van a ver surgir dos obras que, bordeando los límites del cine negro, trazan en sus imágenes dos duras disecciones del universo cinematográfico de Hollywood: *El crepúsculo de los dioses* y *Cautivos del mal {The Bad and the Beautiful,* 1952; VincentMinelli).

Un guión original de Billy Wilder, de Charles Brackett (coguionista habitual del director austríaco) y de D. M. Marshman, jr. —por el que recibirían el Osear de la Academia— sirve de base narrativa para la realización del primero de los títulos citados. En él, Joe Gillis (William Holden), un guionista de segunda fila que se convierte en *gigoló* de una estrella del cine mudo —Norma Desmond (Gloria Swanson)—, narra, siguiendo la estructura *enflashback* característica del género, los hechos que condujeron al descubrimiento de su cuerpo flotando boca abajo en las aguas de una lujosa piscina.

De manera más explícita, por lo tanto, que Waldo Lydecker en *Laura** (1944), el narrador de *El crepúsculo de los dioses* es, dando un paso más allá en los códigos de verosimilitud del género, un cadáver cuya voz en *off* puntea, además, el desarrollo de las imágenes. Este punto de partida supone, sin duda, una ruptura importante con esta clase de convenciones narrativas, a las que dinamita desde dentro para desvelar el carácter artificial de estas construcciones y, al mismo tiempo, para demostrar su funcionalidad dramática dentro del relato sin necesidad de ocultarse tras ese velo.

Desde la apertura de las imágenes, por consiguiente, la muerte se convierte en la protagonista de un relato que vuelve a reclamar su presencia en la escena inicial en casa de Norma, donde se asiste al entierro —con resonancias formales del cine de terror— del chimpancé de la estrella. Más allá aún, su eco reverbera a lo largo de toda la narración, punteada por la voz de un difunto y concentrada en el decorado de la mansión —especie de mausoleo en la que la estrella habita acompañada de su criado, Max von Mayerling (Erich von Stroheim)— y en la realidad lejana en la que ambos están anclados, sumergidos en un pasado esplendoroso, vivido hace más de veinte años, que hace de ellos —como afirma Joe Gillis— estatuas vivas de un pretérito muerto.

Al igual, probablemente, que cientos de los guionistas que llegaban a Hollywood desde todos los lugares de la nación, Joe Gillis tiene también que venderse para escapar de las deudas que lo acosan y, para conseguirlo, no dudará, primero, en engañar a Norma Desmond, luego en aceptar sus regalos costosos y, por último, en convertirse en su amante. Su relación amorosa con otra joven guionista —Betty Shaefer (Nancy Olson)— lo hará escapar finalmente de su condición de mercancía y esta misma circunstancia, esta pérdida de valor, acabará por precipitar su muerte.

Con Gloria Swanson y con Erich von Stroheim interpretando, casi, sus papeles respectivos en la vida real —como famosa estrella y prestigioso director de cine mudo—, el filme de Wilder traspasa, no obstante, los límites de la propia ficción para convertirse en una lúcida disección sobre el destino actual de los protagonistas de aquellas películas y sobre el olvido y la ingratitud a los que Hollywood parece haber condenado a quienes le dieron sus años de gloria en aquellos momentos.

La escena en la que Norma y Max, acompañados de Joe Gillis, asisten a la proyección de *La reina Kelly (Queen Kelly,* 1928; Erich von Stroheim) —la película que marcaría el inicio de su ocaso cinematográfico y la ruptura de las relaciones entre Stroheim y Gloria Swanson en la vida real— supone el último homenaje que Wilder rinde a una forma de hacer cine que en los años cincuenta casi nadie ya recuerda. La presencia en *El crepúsculo de los dioses* de conocidas personalidades del cine mudo como Buster Keaton, Anna Q. Nilson, H. B. Warner y el papel que juega dentro de la trama Cecil B. de Mille —sin olvidar la aparición final de la columnista de cotilleos Hedda Hopper y la utilización de los estudios de la Paramount dentro de la trama— dotan de un cierto tono testimonial la denuncia, que va más allá de los límites de la simple anécdota cinematográfica.

THE ASPHALT JUNGLE

DIRECCIÓN: John Huston. PRODUCCIÓN: Metro Goldwyn Mayer (Arthur Hornblow, jr.). GUIÓN: Ben Maddow y John Huston, según la novela de William R. Burnett. FOTOGRAFÍA: Harold Rosson. MONTAJE: George Boemler. MÚSICA: Miklos Rozsa. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Cedric Gibbons y Randall Duell. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Sterling Hayden, Louis Calhern, Sam Jaffe, Jean Hagen y John McIntire. DURACIÓN: 112 min. Blanco y negro.

Aproximándose cada vez más a los contornos del hombre de la calle —con la excepción que representan los personajes interpretados por Edward G. Robinson en *Cayo Largo (Key Largo,* 1948; John Huston) y James Cagney en *Al rojo vivo** (1949)—, los gángsteres cinematográficos de posguerra manifiestan en su comportamiento las mismas dudas y vacilaciones que el ciudadano corriente y las imágenes los representan, casi siempre, convertidos en atracadores ocasionales, en psicópatas asesinos, en fugitivos permanentes de la justicia o en seres solitarios que intentan sobrevivir al margen de las grandes organizaciones mañosas.

Junto a esta serie de personajes, *La jungla de asfalto* introduce una nueva variedad de delincuentes, representada por aquellos gángsteres de segunda fila, o simples marginados, que no tienen otro medio de supervivencia que el botín de los atracos y que, de acuerdo con esta circunstancia, cometen sus delitos como si se tratase de un trabajo cotidiano y de una forma tan legítima como otra cualquiera de ganarse la vida.

Basándose en la novela homónima de W. R. Burnett —con quien había colaborado previamente como coguionista en *El último refugio** (1941)—, John Huston dirige *La jungla de asfalto,* un título con el que inaugura una serie de ellos, obra de diversos autores, que tienen como tema central la realización de un atraco: *Sábado trágico** (1955), *Atraco perfecto** (1956) o *TheBurglar* (1957; Paul Wendkos). La ejecución del asalto a una joyería, para resolver su incierto futuro, es el punto de partida que reúne en la película a un grupo de atracadores que, sin embargo, fracasa al intentar alcanzar ese objetivo. La variopinta banda está compuesta por un pistolero desheredado —Dix Handley (Sterling Hayden)—, un cerebro que ha planeado el golpe durante su estancia de siete años en la cárcel —Doc Riedenschneider (Sam Jaffe)—, un barman perdedor y jorobado —Gus (James Whitmore)— y un especialista en cajas fuertes de origen italiano y amante de su familia: Ciavelli (Anthony Caruso).

Película de protagonismo coral y narrada desde una perspectiva múltiple, en la amplia galería de personajes que deambula por el relato se dan cita también un abogado y perista ambicioso —Emmerich (Louis Calhern)—, un teniente de policía corrupto —Ditrich (Barry Kelley)— y un gángster que actúa como confidente y protector del letrado —Cobby (Mark Lawrence)—, además de tres mujeres —una de ellas, la casi debutante Marilyn Monroe— que cumplen una función secundaria dentro de la trama.

Estructurada en tres partes dedicadas, respectivamente, a la preparación del atraco, a la realización del golpe y al desenlace posterior de éste, la película ilustra el tema del fracaso, característico de la filmografía hustoniana, al mismo tiempo que describe la corrupción moral que anida en las grandes urbes estadounidenses. En el retrato que las imágenes realizan de éstas, la ciudad aparece como el espacio dominado por la noche, donde, en palabras de Gus, «el aire no es sano» y donde sus habitantes —cuyos ejemplos paradigmáticos son Emmerich, Ditrich y Cobby — cultivan la traición, el soborno y el chantaje.

Frente a la ciudad malsana se alzan, como contraposición, los espacios naturales hacia los cuales intentan huir la mayoría de los protagonistas, situándose esta especie de tierra de promisión en un sur ideal que se encuentra, en este caso, bien dentro de las fronteras norteamericanas, bien fuera de ellas (México y Latinoamérica). En el dibujo que el filme traza de los personajes, la corrupción anida, precisamente, en quienes como Emmerich, Ditrich o Bob (un investigador privado) deben defender la ley desde sus puestos respectivos de abogado, policía o detective mientras que la inocencia y la solidaridad se encuentran, precisamente, entre quienes como Gus y Dix proceden del mundo rural o quienes como Ciavelliy Doc provienen de otras culturas distintas, como la italiana y la alemana, respectivamente.

Toda esta oposición se resume, al cierre de la narración, en la espléndida secuencia diurna donde Dix Handley va a morir desangrado —como metáfora de la lenta agonía que viene sufriendo desde que abandonó ese lugar— a la granja de Kentucky que le fue incautada por deudas y junto a los caballos que, como nuevo símbolo de la inocencia, criaba con su padre en esos terrenos. Un final que guarda resonancia, sin duda, con el de Roy Earle en *El último refugio* —un título basado también en una obra de W. R. Burnett— y que recordaría, más tarde, y desde otro punto de vista, Clint Eastwood en *Un mundo perfecto** (1993).

Mucho más, por lo tanto, que la secuencia de casi diez minutos (imitada después en numerosas ocasiones) donde Huston narra el atraco, lo que a éste y a Burnett les interesa es, sobre todo, descubrir las motivaciones de los personajes, comprender la necesidad que sienten éstos de llevar a cabo el golpe y explicar las razones que les conducen, finalmente, a ejecutarlo. De esta forma la película consigue que el espectador participe del destino de unos seres condenados, conforme se adelanta en el primer tercio del filme, al fracaso y comprenda tanto el fatalismo de Dix como la atracción por las jovencitas que siente Doc —aludida y homenajeada explícitamente, a través del propio Sam Jaffe, por José Luis Borau en *Río abajo* (1984)— y que conducen a su detención por una pareja de policías, tras detenerse, en su huida, a contemplar bailando a una de ellas junto a *unajuke-box.*

Aunque, en plenos comienzos de la persecución macartista, se incluyese también en la película una escena donde se intentaba salvar la integridad del cuerpo policial, lo cierto es que el universo desolado que mostraban las imágenes de *La jungla de asfalto* dejaba escaso aliento para la esperanza, contradecía el espíritu conservador del estudio que la había producido (poco proclive a tratar de entender a esos personajes) y, por boca de Emmerich, terminaba con una afirmación —el crimen es sólo «la consecuencia de un concepto equivocado de la vida»— que parecía resumir el sentir tanto de Burnett como de Huston, aunque especialmente del primero, y que ponía el colofón a un título mayor dentro del género.

Algunas intervenciones de W. R. Burnett como guionista del cine negro:

Scarface*(1932),de Howard Hawks.
El cuervo (This Gun for Hire, 1942), de Frank Tuttle.
Nobody Lives Forever (1946), de Jean Negulesco.
The Racket (1951), de John Cromwell.

Brigada 21

DETECTIVE STORY 1951

DIRECCIÓN: William Wyler. PRODUCCIÓN: Paramount (William Wyler). GUIÓN: Philip Yordan y Robert Wyler, según la obra teatral de Sidney Kingsley. FOTOGRAFÍA: Lee Carmes, MONTAJE: Robert Swink. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Hal Pereira y Earl Hedrick. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix, Cathy O'Donnell y George Macready. DURACIÓN:

103 min. Blanco y negro.

Con el gángster aproximando sus contornos a los del hombre de la calle y con el detective fuera de las pantallas o interpretando papeles secundarios como un delincuente más, el arquetipo del policía comienza a adquirir los rasgos de uno y de otro y, bajo la influencia paralela de la serie criminal, empieza a trapasar la barrera de la ley para reflejar también en su interior la cara oculta del mal.

Una obra teatralde cierto éxito de Sidney Kingsley, en cuya adaptación a la pantalla renunció a participar Dashiell Hammett, constituye el punto de partida sobre el que William Wyler —que había llevado ya al cine otra obra dramática de aquel en *Dead End* (1937)— levanta *Brigada 21*, un título enmarcado dentro de la corriente policial y protagonizado, en los albores de la caza de brujas, por un cruel e intolerante agente de la ley.

Salvo los planos inicial y final y dos eventuales salidas —de apenas dos minutos de duración cada una— a los exteriores del edificio, toda la acción de la película transcurre en el interior de una comisaría donde se dan cita diversos personajes: dos delincuentes habituales, un estafador y una raterilla ocasionales, un medico abortista —el doctor Schneider (George Macready) — y los policías destinados en la brigada que da título español a la película. Las imágenes muestran, recogiendo una cierta herencia del documental policial de la década anterior, el trabajo rutinario desarrollado en la comisaría al mismo tiempo que analizan las relaciones que se establecen, en ese espacio claustrofóbico, entre una serie de personajes de muy distinta catadura.

Sobre los diversos hilos narrativos que tejen estos enfrentamientos, la historia introduce una intriga principal a partir del detective Jim McLeod (Kirk Douglas), un policía intransigente y autoritario que odia a los delincuentes, que desconfía de los poderes públicos y de las instituciones democráticas y que sólo confía en sí mismo y en su propia intuición para acabar con el delito. La persecución a que aquel somete en la narración al doctor Schneider tiene, sin embargo, una salida melodramática cuando McLeod se entera de que éste asistió a su mujer —Mary (Eleanor Parker)— en un embarazo anterior a su casamiento y ello suscita el desenlace final de la película, con el detective provocando su propia muerte ante la imposibilidad de cambiar de actitud y una vez que su mujer se ha ido de manera definitiva de su lado.

Si tanto en la construcción dramática como en la localización de la acción en un único escenario la película refleja la herencia pesada del teatro naturalista norteamericano, en la construcción del personaje principal *Brigada 21* anticipa, sin embargo, algunos de los rasgos característicos del policía justiciero y brutal que ocupará las pantallas cinematográficas durante buena parte de los años sesenta y setenta. Al mismo tiempo, la presencia en la trama narrativa de la mujer del detective introduce en la historia un cierto tono doméstico que desarrollarán luego algunos títulos de los años cincuenta como *Los sobornados** (1953) o, desde otro punto de vista, *FBI contra el imperio del crimen (FBI Story,* 1959; MervynLeRoy).

La contraposición que —a partir de los diferentes grados de culpabilidad de los detenidos— las imágenes realizan entre los métodos policiales empleados por McLeod (que traslada sus problemas sentimentales a su actuación como agente de la ley) y sus compañeros constituye la materia prima sobre la que el filme trabaja, fundamentalmente, para trazar la crítica de la intolerancia de que el detective de policía hace gala a lo largo de la narración. La salida final que la película ofrece al personaje deja en pie estos mismos contenidos críticos, con McLeod entendiendo por fin la débil línea que separa la ley del delito, pero siendo incapaz de vivir dentro de esa concepción del mundo.

A pesar de la sobria planificación organizada por William Wyler, el pesado lastre teatral que arrastran las imágenes y el fuerte tono dramático de la intriga, aliviado por algunos leves toques humorísticos, arrastran a la película por unos derroteros que la alejan de los márgenes del cine negro y la acercan mucho más a los terrenos del drama. Entre medias de ambos queda la denuncia moral de una sociedad que convierte en delincuentes a pobres tipos y en defensores de la ley a individuos que, conforme se afirma en la narración, sólo distinguen dos colores: el blanco y el negro. Una concepción de la vida, esta última, que podía resultar extrapolable también, en esos momentos, a los miembros del Comité de Actividades Antiamericanas, quienes parecían emplear los mismos métodos que McLeod en su persecución del comunismo.

Otros títulos con protagonismo policial en los años cincuenta:

- *Al borde del peligro (Where the Sidewalk Ends,* 1950), de Otto Preminger.
- *Union Station* (1950), de Rudolp Maté.
- *El poder invisible (The Mob,* 1952), de Robert Parrish.
- *Los sobornados* (The Big Heat,* 1953),de Fritz Lang.

Extraños en un tren

STRANGERS ON A TRAIN 1951

DIRECCIÓN: Alfred Hitchcock. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Alfred Hitchcock). GUIÓN: Raymond Chandler y Czenzi Ormonde, según la novela de Patricia Highsmith. FOTOGRAFÍA: Robert Burks. MONTAJE: William H. Ziegler. MÚSICA: Dmitri Tiomkin. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Edward S Haworth. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Farley Granger, Robert Walker, Ruth Román, Leo G. Carroll y Patricia Hitchcock. DURACIÓN: 101 min. Blanco y negro.

Plano en movimiento de unos pies que bajan de un vehículo y caminan por la estación para tomar un tren. Plano alternado de otros pies que realizan idéntica operación. Planos sucesivos de los pies de ambos personajes como si fueran al encuentro uno de otro. *Travelling,* filmado desde casi idéntica posición de la cámara, sobre los raíles de la estación que se cruzan y se separan al compás de la marcha del tren. Por fin, nuevo *travelling* de los pies de los dos personajes que se encuentran dentro de un compartimento antes de que, tras un leve roce entre ellos, la cámara se eleve para mostrar los rostros de sus propietarios: Guy Haines (Farley Granger) y Bruno Anthony (Robert Walker).

El azar y los caminos que se cruzan para luego separarse y volverse a encontrar: éste es el principio constructivo que preside el desarrollo de la narración de *Extraños en un tren* y que Hitchcock anticipa desde la secuencia inicial de la película. A partir de aquí —y siguiendo los hilos de la novela de Patricia Highsmith adaptada para la pantalla por Raymond Chandler y por Czenzi Ormonde, una ayudante del guionista Ben Hecht que revisó el primer guión de aquel ante las discrepancias surgidas entre Hitchcock y el creador del detective Philip Marlowe—, la película describe la relación surgida entre ambos personajes para desembarazarse de dos seres molestos y cometer el crimen perfecto.

Sabiendo que el móvil del asesinato es el hilo del que tira siempre la policía para descubrir a su autor, Bruno propone a Guy matar a Miriam (Laura Elliott) —la mujer de la que éste intenta divorciarse infructuosamente para casarse con Ann (Ruth Román)— a cambio de que Guy asesine a su padre. De esta forma, la policía no podrá relacionar entre sí ambos crímenes y los dos personajes contarán con una coartada perfecta. Bruno cumple su parte del trato, pero Guy renuncia a cumplir la suya, viéndose a partir de ese instante asediado por Bruno que, convencido finalmente de que Guy ha roto el pacto suscrito entre ambos, tratará de incriminarlo en la muerte de su mujer dejando un mechero con sus iniciales en el lugar del crimen.

Si la línea que separa el bien (Guy) del mal (Bruno) aparece claramente delineada desde la escena inicial del encuentro fortuito entre ambos en el tren —con el rostro de aquel claramente iluminado frente a las sombras que, como los finos barrotes de una celda, cruzan el rostro de éste— a medida que avance la narración esta línea comenzará a difuminarse poco a poco, según Bruno se vaya convirtiendo en una especie de brazo ejecutor del deseo de Guy que éste no se atreve a plasmar. Todo ello encuentra expresión fílmica en la escena posterior al crimen, donde éste traspasa, ante la llegada de un coche de policía para anunciarle la muerte de su mujer, la verja que lo separa de Bruno y se pasa definitivamente al lado del delincuente y del delito.

Sobre la culpa que atenaza a Guy (un conocido tenista) y la débil línea que separa el bien del mal construye Hitchcock una narración donde sus simpatías parecen decantarse por el lado de Bruno (con quien la mirada del espectador acaba identificándose en cierto modo), un psicópata tan loco como su propia madre y que, al final, acaba convertido casi en una víctima de los anhelos reprimidos de Guy. El mechero que, con las iniciales «A para G», simboliza el amor entre Ann y el tenista se convierte de este modo, dentro de la narración, no sólo en la prueba que puede incriminar a Guy en el asesinato, sino también en el motivo fundamental que éste tuvo para desear cometerlo y para que el crimen caiga definitivamente sobre su conciencia.

Justamente ensalzada, la secuencia, plagada de connotaciones eróticas, del asesinato de Miriam —con la cámara mostrando, primero, la fuerza de Bruno, luego sus manos y, por fin, el cuello de la mujer de Guy— se resuelve con el estrangulamiento de ésta contemplado a través de uno de los cristales de sus gafas. Hitchcock, en una nueva vuelta de tuerca, hace que en el filme la hermana de Ann lleve unas gafas muy parecidas a las de Miriam y juega con este objeto, al igual que con el mechero, para que el asesinato, el motivo de ejecutarlo y el sentimiento de culpa que atenaza a Guy estén permanentemente presentes en la pantalla y graviten sobre todo el relato y sobre los personajes que dan vida a éste.

A partir, sobre todo, de la presencia reiterada de esos objetos, Hitchcock convierte un elemento dramático colateral del cine negro (el suspense) en el centro del relato —como es marca de fábrica de toda su obra— consiguiendo crear, gracias a ese instrumento y por otros caminos distintos a los habituales, el malestar específico que caracteriza a las ficciones del género. Sin embargo, los intereses del cineasta inglés caminan por unos senderos distintos a los del cine negro, y la ironía y el humor con la que aquí contempla a sus personajes muestra una de las diferencias que lo separan de éste, además del sentido del espectáculo que preside el desarrollo de su filmografía.

Estructurada en tres partes dedicadas respectivamente a mostrar, primero, el proyecto de asesinato y su ejecución; después, el sentimiento de culpa y la renuncia de Guy a cumplir con su parte del trato, y, por último, el intento de venganza de Bruno, la película va preñándose poco a poco de una atmósfera cada vez más densa. Dentro de ella, la mayor inestabilidad de las líneas compositivas dentro del encuadre y el estiramiento del tiempo narrativo y del suspense al que el espectador se ve sometido en el momento previo al cierre de la película desemboca —en una especie de *in crescendo* final— con la muerte de Bruno en el tiovivo descontrolado del parque de atracciones, donde, tanto para los espectadores de la pelea como para los de la película, es imposible distinguir a uno del otro, al asesino del supuesto inocente. Un nuevo juego irónico del cineasta acerca de la imposibilidad de discernir el bien del mal y de la intercambiabilidad de ambos.

El desenlace final —con Guy y Ann huyendo del sacerdote que saluda al joven en el tren con la misma frase empleada en el inicio por Bruno — guarda correspondencia con el cierre casi idéntico de *La mujer del cuadro** (1944) y parece demostrar, en una especie de rima interna dentro del propio género, que los impulsos criminales y los sueños insatisfechos (ya se realicen por otros o por el propio inconsciente) anidan siempre en el interior de cualquier individuo, por respetable que pueda parecer éste ante los demás.

Otras incursiones de Alfred Hitchcock en el género:

Sospecha (Souspicion, 1941).
La sombra de una duda (Shadowa Doubt, 1943).
Encadenados (Notorius, 1946).
Falso culpable (The WrongMan, 1957).

ÁNGEL FACE 1952

DIRECCIÓN: Otto Preminger. PRODUCCIÓN: RKO (Otto Preminger). GUIÓN: Frank Nugent y Oscard Millard. FOTOGRAFÍA: Harry Stradling. MONTAJE: Frederic Knudston. MÜSICA: Dmitri Tiomkin. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Albert S. D'Agostino y Carroll Clark, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Jean Simmons, Robert Mitchum, Herbert Marshall, Barbara O'Neil y León Ames, DURACIÓN: 91 min. Blanco y negro.

A comienzos de los años cincuenta, y casi hasta la mitad de la década, el cine criminal vive un nuevo período de apogeo de la mano, sobre todo, del crecimiento que experimenta, dentro del contenido de estas ficciones, el arquetipo femenino de la mujer fatal.

Títulos como *Niágara {Niágara,* 1953; Henry Hathaway), *A Blueprintfor Murder* (1953; Andre L. Stone) y, especialmente, *Deseos humanos** (1954) y *Cara de ángel* ilustran de manera fehaciente el mayor protagonismo que estos personajes adquieren durante este período al mismo tiempo que muestran, en el interior de sus historias, los ecos de la borrasca que agita a la nación en esos años y que se traduce, fundamentalmente, en unas mayores dosis de violencia en las imágenes y en una intriga de contornos más realistas que los trabajos anteriores de los años cuarenta.

Tras dirigir *Cartas envenenadas (The Thirteenth Letter)* en 1951, Otto Preminger vuelve al año siguiente al terreno del drama psicológico para narrar, en *Cara de ángel,* una intriga que —como en otras obras anteriores del director como *Laura** (1944), *Ángel o diablo (Fallen Ángel,* 1945) o *Daisy Kenyon* (1947)— tiene de nuevo a una mujer como eje del relato.

La historia se estructura alrededor de Diane Tremayne (Jean Simmons), una ambiciosa joven que vive con su padre, y con la segunda mujer de éste, en la lujosa mansión de ambos y que tiene entre sus planes eliminar a su madrastra para arrebatarle el control económico de la familia. Frank Jessup (Robert Mitchum), un ex combatiente y conductor de ambulancias que pasa a prestar servicios como chófer de los Tremayne, es el espectador involuntario de la ejecución de los planes de Diane, entre los que se incluye, como objeto amoroso y de posesión, él mismo.

Sobre el dominio que tanto Mrs. Tremayne como su hijastra ejercen sobre sus respectivas parejas masculinas se funda el conflicto dramático que, con el móvil económico como eje del mismo y con las relaciones sentimentales como telón de fondo, da origen finalmente a tres asesinatos y al suicidio de la protagonista. Sin espacio para la encuesta criminal y con el triángulo amoroso desplazado casi totalmente del centro de la narración, *Cara de ángel* encierra su relato en el universo claustrofóbico de la mansión y en las relaciones que, como en un juego de muñecas rusas, se establecen entre Mr. y Mrs. Tremayne y entre Diane y Frank.

El dominio que la joven ejerce sobre éste encuentra su fundamentación primera en las diferencias de clase existentes entre los dos personajes, que las imágenes remarcan en varios momentos sucesivos del filme y cuya presencia se siente a lo largo de toda la narración. Preminger se recrea presentando los perfiles de la relación morbosa que se va estableciendo entre ambos y que les conduce, fotograma tras fotograma y en un camino inexorable, hacia la muerte. El tono seco que adopta la narración se adereza de una deliberada construcción formal que va haciendo progresivamente más densas y barrocas las imágenes a medida que se retuercen los sentimientos de los personajes. El espacio y los escenarios del relato se convierten de este modo en una especie de traslación expresionista del alma de los personajes y, a su compás, todo se vuelve más denso e impenetrable, más alegórico y menos nítido en definitiva.

La espléndida escena final —con Diane dirigiendo marcha atrás el vehículo frente a ese precipicio que rodea a la mansión y que parece simbolizar el vacío sobre el que se asienta el dominio de sus poseedores— constituye el último golpe de efecto de la película, que deja en la retina de los espectadores el arquetipo de una mujer fatal cuya ambición le lleva, en este caso, a destruirse a sí misma y al objeto amado antes que renunciar a perder a éste.

La evolución del arquetipo avanza así un nuevo paso presentando a una Diane que —a diferencia de otras compañeras suyas como Phillys Dietrichson en *Perdición** (1944), Coral Chandler en *Callejón sin salida** (1947) o Anna en *El abrazo de la muerte** (1948)— no tiene siquiera un instante de arrepentimiento en el momento inmediatamente anterior a la llegada de la muerte. En su caso no existe ya ningún futuro y la vuelta atrás es un precipicio en el que despeña —con la sangre fría que desvela el último plano sobre su rostro— al hombre que fue incapaz de sustituir a su padre. De ahí, quizás, que Frank deba morir de la misma forma que éste y que, tras la pérdida de ambos, sólo quede la sima de la muerte en la que Diane decide arrojarse sin dudarlo un instante.

Otras apariciones de Robert Mitchum en el cine negro:

Retorno *al pasado* {Out ofthe Past,* 1947), de Jacques Tourneur.

The Racket (1951), de John Cromwell.

El cabo del terror (Cape Fear,* 1962), de John Lee Thompson.

Adiós, muñeca (Farewell my Lovely, 1975), de Dick Richards.

Los sobornados

THE BIG HEAT 1953

DIRECCIÓN: Fritz Lang. PRODUCCIÓN: Columbia (Robert Arthur). GUIÓN: Sydney Bohem, según la novela de William P. McGivern. FOTOGRAFÍA: Charles Lang, jr. MONTAJE: Charles Nelson. MÚSICA: Daniele Amfitheatrof. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Robert Peterson. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Glenn Ford, Gloria Gráname, Alexander Scourby, Jocelyn Brando y Lee Marvin. DURACIÓN: 90 min. Blanco y negro.

Inspirándose en un caso real de corrupción ocurrido en Filadelfia y que conocía casi de primera mano, el escritor William P. McGivern compone la novela *The BigHeat* que publica inicialmente por entregas en el *Saturday Evening Post.* Antes de finalizar, sin embargo, la publicación de la serie completa, la Columbia compró los derechos del relato y Sidney Bohem escribió el guión que Fritz Lang llevaría a continuación a la pantalla con el título homónimo de la novela.

Oficiando como una especie de síntesis entre el policíaco documental y el pesimismo crítico de las nuevas ficciones de los años cincuenta, *Los sobornados* traza el retrato de un policía hogareño, íntegro e incorruptible a quien el asesinato de su mujer convierte en un ser vengativo dispuesto a traspasar en cualquier momento la barrera de la ley. Con ello se abre un nuevo ciclo policial que, aprovechando el nuevo clima que se instala en el país tras el fin de la guerra de Corea en 1953 y la destitución del senador McCarthy al año siguiente, introduce su escalpelo crítico dentro de las comisarías y de los agentes de la ley para mostrar la corrupción que anida en aquellas y el lado menos complaciente de éstos.

Una mano coge un revólver de una mesa, se escucha una detonación que sucede en fuera de campo y el sargento Tom Duncan cae sobre el escritorio de madera del despacho de su casa. La violencia seca que sacude el plano inaugural de *Los sobornados* marca, como una divisa grabada a fuego, el tono general de una película donde el ejercicio de esa violencia se convierte casi en protagonista de la misma y donde la dureza de su exposición guarda correspondencia con la disección implacable que Fritz Lang hace de los seres que la ejecutan y, más allá todavía, de la situación que hace posible esa serie de actos.

La investigación, a cargo del sargento Dave Bannion (Glenn Ford), de las causas del suicidio de su compañero es el hilo inicial del relato. En su transcurso, Bannion asiste a la muerte sucesiva de Lucy Chapman (Dorothy Green) —la amante de Duncan— y de su propia mujer —Katie (Jocelyn Brando)— y debe abandonar la policía que, comprada por el gángster Mike Lagaña (Alexander Scourby), intenta hacerle desistir del caso. Finalmente, Bannion consigue que la última declaración de su compañero salga a la luz cuando Debby (Gloria Grahame), para vengarse de Stone (Lee Marvin), el lugarteniente de Lagaña que ha quemado el rostro de la joven con café hirviendo, mata a la mujer de Duncan que guardaba la carta con la confesión de su marido.

Con Lucy torturada a base de quemaduras de cigarros, con Debby desfigurado el rostro por los efectos del café hirviendo, en una secuencia tan recordada como la de Tom Powers aplastando medio pomelo en la cara de Kitty en *El enemigo público** (1931), con Stone sufriendo esos mismos efectos tras arrojarle Debby otro chorro de café y con la mujer de Bannion muriendo como consecuencia de una explosión en el coche, *Los sobornados* presenta la faceta más dura y cruel de la violencia, la cara más abrasadora de ésta, como parece sugerir, por otra parte, el título en inglés de la película: *TheBigHeat.*

Fritz Lang utiliza casi siempre —como en la escena inicial del suicidio— el fuera de campo para presentar esa violencia y lo hace jugando o bien con los efectos que provoca en quien la sufre (la cara quemada de Debby), o bien con el tiempo (la tensa secuencia en la que Bannion acuesta a su hija mientras su mujer acude al coche cuya explosión iluminará y sacudirá la ventana del cuarto donde se encuentran aquellos), o bien con la sorpresa (el chorro de café hirviendo que vuela, en un cambio de plano, al rostro de Stone) para dar mayor fuerza a su presencia dramática dentro de la narración.

Sobre su ejercicio se dibuja una crítica implacable del estamento policial, que acepta el soborno de los gángsteres y que les brinda, además, protección gratuita en sus lujosas residencias, y de los poderes públicos que manejan a aquel.

Bajo su dominio, ni las mujeres ni las hijas de los propios agentes de la ley pueden sentirse seguras y sólo el individuo —o los antiguos ex combatientes que prestan protección a la hija de Bannion cuando la policía retira la vigilancia de su casa— puede luchar contra esas fuerzas. Sin embargo, éste se salta todas las reglas cuando decide ejercitar su venganza, es incapaz de reconocer, incluso, a quienes dentro del cuerpo se encuentran también de su lado y, por último, está a punto de tomarse la justicia por su mano asesinando a la mujer de Tom Duncan y al propio Stone antes de detenerlo.

Iluminada por una magnífica fotografía y narrada con pulso firme, la película va cargándose poco a poco de una atmósfera cada vez más densa que se traspasa desde unas imágenes filmadas en ocasiones desde ángulos muy forzados, que adoptan un cierto tono expresionista en la segunda parte del relato y que aparecen insertas dentro de una planificación dominada por la presencia de lo metafórico. En el universo que describen esas imágenes, se traza también el retrato de las nuevas organizaciones mañosas y de tres mujeres —la viuda de Duncan, la mujer de Bannion y Debbymuy diferentes entre sí y que dirigen, de alguna manera, los destinos de los hombres.

La secuencia en la que Debby muere en brazos de Bannion confiere finalmente dignidad a un personaje que, demasiado atraído por la riqueza, es capaz, sin embargo, de sacrificarse por otro y de dar al agente de la ley una lección que resulta difícil de olvidar. En el fondo, pues, hay todavía una cierta oportunidad para la esperanza y el regreso del sargento a la comisaría así parece demostrarlo en el cierre de la narración, con la última frase que pronuncia Bannion evocando de nuevo el ámbito hogareño: «Manten el café caliente, Hugo».

Otras apariciones de Gloria Grahame en el cine negro:

Encrucijada de odios (Croosfire, 1947), de Edward Dmytryk.
Una aventurera en Macao {Macao, 1952), de Josef von Sternberg.
Deseos humanos (Human Desire,* 1954), de Fritz Lang.
Odds Against Tomorrow(1959), de Robert Wise.

PICKUP ON SOUTH STREET 1953

DIRECCIÓN: Sam Fuller. PRODUCCIÓN: 20th Century Fox (Jules Schermer). GUIÓN: Sam Fuller, según una historia original de Dwight Taylor. FOTOGRA FÍA: Joe MacDonald. MONTAJE: Nick de Maggio. MÚSICA: Leigh Harline. DI RECCIÓN ARTÍSTICA: Lyle Wheeler y George Patríele, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter, Richard Kiley y Murvyn Vye. DURACIÓN: 80 min. Blanco y negro.

Unos años antes de estrenarse la película, en enero de 1950 —tras la victoria comunista en China y la explosión del primer artefacto nuclear por parte de la Unión Soviética en 1949—, las tropas norcoreanas cruzan el paralelo 38 y Estados Unidos decide, ante el temor de la expansión del comunismo en Asia, enviar sus tropas a Corea y asumir directamente el mando de las operaciones de guerra. En febrero de ese mismo año, el senador Joseph McCarthy continúa azotando el fuego de la caza de brujas y denuncia que cientos de comunistas siguen infiltrados en el Departamento de Estado, mientras el Comité de Actividades Antinorteamericanas prosigue, por su parte, la persecución desatada en Hollywood desde 1948.

En mayo de 1950, el comité del Senado para la investigación de la criminalidad emprende, bajo la presidencia del senador Kefauver, una verdadera cruzada contra el crimen que, con la transmisión de los debates en directo por televisión, pone al descubierto ante todo el país el poder alcanzado por los gángsteres y sus conexiones con el mundo de la política. Como resultado de todo ello, un clima enrarecido se asienta sobre toda la nación que, al temor nuclear y al incremento de la delincuencia, añade una furia anticomunista que acaba con la ejecución, en 1953, de Julius y Ethel Rosenberg acusados de espionaje.

El cine se hace eco de esta situación y produce una serie de obras que, por un lado, muestran los entresijos de las nuevas organizaciones mañosas y, por otro, revelan el terror irracional que sacude a la nación ante la supuesta extensión de la influencia comunista. Entre uno y otro extremo se sitúa Sam Fuller, que adapta, en *Manos peligrosas,* una historia original de Dwight Taylor sobre el tráfico de drogas, pero modificando el argumento y sustituyendo los estupefacientes por un microfilme con documentos secretos que los comunistas intentan sacar del país.

La encargada de servir de enlace entre éstos es una chica de vida fácil, llamada Candy (Jean Peters), que, ignorante de la labor que presta para los espías soviéticos, comprueba cómo un raterillo —Skip McCoy (Richard Widmark)— le roba el monedero, con el microfilme, en el metro neoyorquino bajo la mirada estupefacta de dos agentes de policía, que mantienen bajo vigilancia a la joven. Moe Williams (Thelma Ritter), una confidente que vende su información a todo aquel que, conforme se expone en la magnífica secuencia de diez minutos en la comisaría, pague el precio estipulado, revela, primero, a la policía y, luego, a la joven, la identidad y el domicilio del ratero, y mientras los agentes de la ley intentan convencerlo para que colabore patrióticamente devolviéndoles lo robado, Candy trata, por su parte, de comprarle el microfilme al mismo tiempo que va enamorándose del ratero.

Estructurada en tres partes dedicadas a mostrar, de manera sucesiva, la negativa del individualista Skip a colaborar con la policía («nadie agite banderitas ante mis narices»), la búsqueda del microfilme por parte de Candy y el intento de recuperación del fotograma que falta por parte de Joey (Richard Kiley), el novio comunista de la joven, *Manos peligrosas* utiliza esta aparente estructura de encuesta como mero pretexto, como una especie de *Mac Guffin* argumental en la terminología de Hitchcock, para urdir una intriga narrativa donde el anticomunismo reside más en la superficie que en el fondo, aunque también en este último.

En realidad, Moe no conoce nada de los comunistas y sólo siente que no le caen demasiado bien, Candy colabora con la policía para ayudar a la rehabilitación de Skip y éste hace otro tanto cuando, tras comprobar que ama a la joven, trata simplemente de vengar el asesinato de Moe y la afrenta sufrida por ésta. Tres personajes pertenecientes a los bajos fondos son, por lo tanto, quienes se enfrentan, por cualquier motivo menos el ideológico, a unos comunistas que tanto en su caracterización (uno de ellos fuma un gran habano y el otro un cigarrillo en boquilla) como en la presentación que las imágenes realizan de ellos (filmados en picados, en contrapicados y en primeros planos casi distorsionados) parecen un trasunto de los gángsteres del cine negro. Todo ello sin olvidar que, pese a todo, la mirada de Fuller manifiesta una complicidad sentimental con Moe, Candy y Skip que parece ausente en el caso de los sudorosos comunistas, tratados como enemigos de aquellos.

Sobre esa identificación, aderezada del discurso anticomunista de Moe, se dibuja el retrato de tres seres marginales cuya posición, dentro de la escala social, les conduce a colaborar ingenuamente con los soviéticos o a tratar de sobrevivir como confidentes o rateros. La búsqueda del beneficio económico resume la actuación de cada uno de ellos y, dentro de su trayectoria, no hay apenas espacio ni para la amistad (Moe revela a la policía y a Candy la identidad de su amigo el carterista por cincuenta dólares) ni para el patriotismo (Skip renuncia a colaborar con la policía e intenta obtener una fuerte suma de dinero por medio de la venta del microfilme), aunque sí para una cierta vivencia del amor que deja alguna puerta entreabierta para el futuro de la pareja.

La violencia y la tensión interna del relato se trasladan, desde otro punto de vista, a unas imágenes dotadas de una gran fisicidad (tanto en la descripción de los personajes como en la presentación de los exteriores naturales de Nueva York) y a una puesta en escena algo alambicada en ocasiones (con las tomas en picado sustituyendo a los planos más-ter en la introducción de diversas secuencias) y con un ritmo entrecortado donde las escenas rodadas o que parecen planificadas en una sola toma (la paliza a Candy, el asesinato de Moe) alternan con otras que, apoyadas en el *travelling* o la cámara al hombro, utilizan el montaje como figura de estilo (la huida de Joey en el montacargas tras disparar a su novia).

El resultado es un filme brillante, algo envejecido por la coloración del tema comunista en su trama y, como casi siempre en Fuller, tan heterodoxo en su forma como en unos contenidos capaces de permitir que un personaje secundario como Moe se convierta, incluso, en uno de los protagonistas de la narración, con tres bellas secuencias —sobre todo la inicial de la comisaría y la de su asesinato— descansando sobre sus encorvadas espaldas. Todo ello atravesado, una vez más, por la radicalidad con la que Fuller afronta cualquiera de sus trabajos, por los destellos fulgurantes de su estilo (capaz de romper con todas las convenciones para encontrar una ráfaga de verdad en un plano, en una secuencia o en un diálogo) y por una mirada heterodoxa, libre y deliberadamente original.

Otras aportaciones de Sam Fuller al cine negro:

La casa de bambú (The House ofBamboo,* 1955).
*UnderworldUSA**(1961).
Una luz en el hampa (*The Naked Kiss,* 1964).
Perro blanco (White Dog, 1982).

Deseos humanos

HUMAN DESIRE 1954

DIRECCIÓN: Fritz Lang. PRODUCCIÓN: Columbia (Lewis J. Rachmil). GUION: Alfred Hayes, según la novela de Emile Zola. FOTOGRAFÍA: Burnett Guffey. MONTAJE: Aaron Stell. MÚSICA: Daniele Amfitheatrof. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Robert Peterson. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Gloria Grahame, Glenn Ford, Broderick Crawford, Edgar Buchanan y Kathleen Case, DURACIÓN: 90 min. Blanco y negro.

Al año siguiente de dirigir *Los sobornados** (1953), Fritz Lang vuelve a reunir a la pareja protagonista de aquella película (Glenn Ford y Gloria Grahame) y, de nuevo en el seno de la Columbia, realiza *Deseos humanos,* una adaptación de la novela *La bestia humana,* de Emile Zola, que Jean Renoir había llevado previamente a la pantalla, en 1938, con el mismo título y con Jean Gabin y Simone Simón incorporando los papeles principales del reparto.

Jeff Warren (Glenn Ford) regresa, en el inicio de *Deseos humanos,* de la guerra de Corea a su pueblo natal en busca de una vida tranquila y sin complicaciones. En el camino de sus intenciones, se cruza, sin embargo, Vicki (Gloria Grahame), la mujer de un compañero suyo —Cari Buckley (Broderick Crawford)— que lo envuelve en sus redes amorosas y que, aprovechándose de su condición de ex combatiente, pretende que se deshaga de su marido, mucho más viejo que ella. Jeff vence a la tentación en el último momento y Vicki muere, finalmente, a manos de su celoso esposo, que, previamente, ha asesinado también a John Owens (Grandon Rhodes), el hombre que sedujo a su mujer casi a instancias del propio marido.

Como es habitual en el cine criminal, los triángulos amorosos que forman, sucesivamente, Jeff, Vicki y Cari; Owens y estos dos últimos personajes; y Vicki, Jeff y la hija de la familia que aloja a éste en su casa, presiden el desarrollo del drama pasional que, con resonancias de la tragedia original narrada por Zola, describen las imágenes de *Deseos humanos.* Con un prólogo destinado a presentar, de manera antitética, el ambiente confortable que se respira en el hogar de la familia donde vive Jeff y el clima irrespirable de casa de Cari, y un epílogo donde tiene lugar el asesinato de Vicki, la película se estructura en tres grandes apartados destinados a mostrar, en una evidente progresión dramática, el silencio cómplice de Jeff en el asesinato de Owens, el adulterio subsiguiente del ex soldado y Vicki, y la incitación última al asesinato.

Ambiciosa, holgazana, narcisista y embustera, el retrato que las imágenes de la película realizan del personaje de Vicki Buckley deja poco espacio para tratar de entender el comportamiento de ésta, convertida, por el papel que cumple en el eje central de toda la intriga y por la forma en la que maneja a cada uno de los personajes masculinos que caen bajo sus garras, en uno de los arquetipos más negros de la mujer fatal y más dependiente del atractivo sexual que emana del personaje incorporado por Gloria Grahame. Bajo su influencia perniciosa, Cari acaba transformado en un pobre individuo que, como sucede con el protagonista de otro título anterior del mismo director —*Perversidad (Scarlet Street,* 1945)—, acaba degradado físicamente y convertido en un alcohólico y en un asesino, y Jeff en una marioneta que sólo en el último momento decide romper los hilos que lo atan a aquella.

En un filme donde se afirma, por parte de una amiga de Cari, que «todas las mujeres somos iguales, sólo tenemos diferente la cara para que podáis reconocernos», la misoginia del género encuentra correspondencia con la descripción que las imágenes presentan de su protagonista femenina. En el fondo, sin embargo, la película tiene como objetivo ilustrar —una vez más en el cine de Lang— acerca de los impulsos, en forma de celos, infidelidades y traiciones, que llevan a un hombre (Cari) a cometer dos asesinatos y los asideros morales que, desde otro lado, impiden que Jeff se deslice por la misma senda.

En el plano formal, la presencia obsesiva de espejos a lo largo de toda la narración sirve para desvelar, por una parte, la coquetería de Vicki y, por otra, el doble juego que se trae constantemente entre manos. En el desplazamiento continuo que los personajes realizan entre el campo y la ciudad (con la urbe convertida en el espacio maléfico donde tienen lugar los adulterios sucesivos de Vicki con Owens y con Jeff), los trenes aparecen como el vehículo privilegiado de la muerte y los raíles, como los márgenes fijos que conducen de manera inexorable hacia ésta. En uno de esos itinerarios transcurre la angustiosa secuencia del asesinato de Owens, filmada casi en tiempo real y tratada, dentro del filme, de una forma parecida a las descripciones documentalistas de los atracos que aparecen en títulos como *Forajidos** (1946) o *El abrazo de la muerte** (1948).

Justificada la presencia abundante de trenes en la narración por la profesión que desempeñan tanto Jeff (maquinista) como Cari (encargado) en los ferrocarriles del Estado, su incrustación física, o a través del sonido recurrente de los silbatos de las locomotoras, dentro de las imágenes introduce en éstas una referencia constante a la amenaza de la muerte que planea sobre toda la narración y sobre el destino de los personajes. La tragedia que los envuelve desliza a estos seres por unos derroteros distintos a los del trabajo anterior de Lang *(Los sobornados)* y transforma en drama pasional y en exploración psicológica —con la introducción de algún elemento melodramático— la dura denuncia que aquel título realizaba del estamento policial.

Detrás de ambas películas vendrían dos nuevos trabajos —*Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps,* 1955) y *Más allá de la duda (Beyond a Reasonable Doubt,*1956)— con los que el director cerraba con broche de oro su etapa americana, en la cual había realizado —a lo largo de sucesivos períodos— varios de los títulos más importantes del cine negro y se había convertido, con toda justicia, en el director más representativo dentro de un género que, con su marcha, comenzaba a arrastrarse también por una larga decadencia.

Otras aportaciones de Fritz Lang al cine negro:

Furia (Fury,* 1936).
Sólo se vive una vez (You OnlyLive Once, 1937).
La mujer del cuadro {The Woman in the Window,* 1944).
Secreto tras la puerta (Secret Beyond the Door, 1948).

El beso mortal

KISSME DEADLY 1955

DIRECCIÓN: Robert Aldrich. PRODUCCIÓN: Paklane Productions (Víctor Saville). GUIÓN: A. I. Bezzerides, según la novela de Mickey Spülane. FOTOGRAFÍA: Ernest Laszlo. MONTAJE: Michael Luciano, MÚSICA: Frank de Vol. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: William Glasgow, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Ralph Meeker, Albert Dekker, Cloris Leachman, Paul Stewart y Wesley Addy. DURACIÓN: 105 min. Blanco y negro.

Creado por el novelista Mickey Spülane en 1947, el detective Mike Hammer llegaría a las pantallas de la mano de Harry Essex en *I, the Jury* (1953), una obra de escaso calado que adaptaba la primera aparición del personaje en la novela del mismo título. Apenas un año después, Robert Aldrich elegiría una nueva narración del escritor *(Kiss Me Deadly,* 1952) para llevar por segunda vez al investigador privado al celuloide, pero, en este caso, dentro de una ficción (El beso mortal) que, a diferencia de I, thejury, contradecía abiertamente el espíritu reaccionario del creador del personaje (y de éste mismo), y cuyo sentido último podía interpretarse también, desde otro punto de vista, como una furibunda parábola antimacartista.

A la altura de estas fechas, sin embargo, la evolución de la corriente detectivesca —en contacto con el desarrollo paralelo de las otras series — no permitía ya que Aldrich construyese un personaje que, como Sam Spade o Philip Marlowe, actuara como una especie de intermediario de los acontecimientos narrados y cuya trayectoria estuviese guiada por un código de conducta más o menos anticuado, sino más bien exigía un detective que, como Mike Hammer, estuviera inmerso de lleno, como un participante más, en la intriga de la narración y con su actuación virada cada vez más hacia el lado del delito.

A su vez, el propio desarrollo de la escritura fílmica tendía a romper cada vez más, por sus propias necesidades internas durante esos años, los moldes del estilo clásico y la transparencia de la puesta en escena y esta necesidad expresiva, unida a la circunstancia anterior, se haría presente en el trabajo de Aldrich, un realizador que aportaba al cine, además, su experiencia en la nueva estética televisiva.

Sustituyendo el robo de unas joyas por el de un maletín que contiene una especie de minibomba atómica, el guión de Bezzerides —en cuya elaboración participó el propio director— articula una intriga, en forma de encuesta, donde el detective Mike Hammer (Ralph Meeker) busca, en su propio provecho, el cofre y la llave que lo abre sin conocer exactamente cuál es el contenido de éste. En el itinerario descrito por las imágenes, el camino se irá sembrando de cadáveres hasta desembocar en una explosión nuclear que —en una versión distinta a la estrenada en España, donde Mike Hammer sobrevivía a sus efectos— acaba con la vida del propio protagonista en el cierre de la película.

Esta intriga bastante enrevesada, cuya causalidad narrativa se rompe, además, en diversas ocasiones, sirve como coartada para que Aldrich muestre en las imágenes de *El beso mortal* una visión casi apocalíptica de la sociedad norteamericana de la época, preocupada, a tenor del retrato trazado aquí, únicamente por el goce de los valores materiales y dominada por el temor nuclear y por una filosofía de la vida donde el fin parece justificar siempre los medios. Por entre los vericuetos de ella deambula Mike Hammer, un detective egoísta, presumido y violento, que intenta pescar en el río revuelto de la corrupción y cuya incapacidad patológica para amar subraya, incluso, su secretaria en un momento determinado de la acción: «Hazme un favor. No te acerques a la ventana. Alguien podría dispararte... un beso».

La preocupación por obtener beneficio propio de la investigación que lleva a cabo y el desprecio a las normas de cualquier código de conducta que no se funde en su propio egoísmo convierten al protagonista en un participante más de la podredumbre moral del país, impiden, además, la existencia de un punto de vista moral que guíe su actuación y lo incapacitan para cumplir la función ética de testigo frente a los espectadores. Con él muere, en cierta forma, el arquetipo clásico del detective, algunos de cuyos rasgos se traspasan, sin embargo, al personaje del policía durante esta época.

La fuga de un sanatorio psiquiátrico de una interna que conoce la existencia del cofre pone en marcha —en un comienzo que recuerda al de *Senda tenebrosa** (1947) en el plano narrativo— una acción trepidante desarrollada en el marco suntuoso de Los Ángeles, lo que confiere nuevas resonancias de clase a la denuncia social que plantea la película. Por ella desfila una banda de gángsteres (que intenta hacerse también con el contenido del maletín), Mike Hammer, su secretaria, un amigo mecánico que cae asesinado por ayudar al detective y una especie de mujer fatal que muere también al destapar la caja de Pandora que contiene el explosivo.

Las referencias al boxeo y a los combates amañados, las alusiones a las apuestas en las carreras de caballos y la caracterización de los gángsteres (siempre con grandes puros en la boca) confieren el color del género a una narración, por otra parte, extremadamente manierista. Dentro de ella, la utilización de las focales cortas, el aprisionamiento de los personajes dentro de los decorados y la utilización de un punto de vista que rehuye la altura de la mirada humana para buscar el ángulo de picados y contrapicados produce un efecto de extrañamiento que contribuye a reforzar la atmósfera de pesadilla, con resonancias góticas e influencias del estilo de Orson Welles, que se desprende de las imágenes.

Las rupturas expresivas del cine negro comienzan a caminar así por una nueva dirección que si, por un lado, abre nuevos territorios de exploración a éste, por otro, viene a confirmar la decadencia que empieza a manifestar el género. Éste se revela todavía como un instrumento válido para criticar de manera metafórica a la sociedad de su tiempo, si bien, al mismo tiempo, es objeto de una revisitación formal, a veces retórica y con sello de autor, de sus contenidos en un intento de suscitar un nuevo tipo de emoción en los espectadores, a los que comenzaba a captar de manera masiva el nuevo medio televisivo desde comienzos de los años cincuenta.

El holocausto final que parece amenazar a la nación, la defunción del arquetipo clásico del detective privado, el interrogante que se abre sobre el futuro del cine negro... todo huele definitivamente a muerte en las imágenes de una película que, para reforzar esta impresión, hasta incorpora la presencia adjetivada de aquella en el propio título español.

Otras películas protagonizadas por Mike Hammer:

MyGun is Quick (1957), de GeorgeWhite.
The Girl Hunters (1963), de Roy Rowland.
Yo, el jurado (I, thejury, 1982), de Richard Heffron.

THE HOUSE OF BAMBOO 1955

DIRECCIÓN: Sam Fuller. PRODUCCIÓN: 20th Century Fox (Buddy Adler). GUIÓN: Harry Kleiner. FOTOGRAFÍA: Joe MacDonald. MONTAJE: James B. Clark, MÚSICA: Leigh Harline. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Lyle Wheeler. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Robert Stack, Robert Ryan, Shirley Yagamuchi, Cameron Mitchell y Sessue Hayakawa. DURACIÓN: 102 min. Color.

Desde 1946 en adelante la industria cinematográfica estadounidense comienza a experimentar una serie de cambios trascendentales que, poco a poco, irán acabando con el viejo sistema de producción de los estudios. En el origen de ese fenómeno se halla, por una parte, el descenso constante en la asistencia del público norteamericano a las salas de cine debido a la confluencia de una serie de factores diversos (la crisis económica de posguerra, el auge de nuevas formas de ocio como la radio y, sobre todo, la televisión, el desplazamiento de las familias a zonas residenciales alejadas de los centros urbanos, el *baby-boom* que obliga a permanecer a los matrimonios jóvenes en sus casas cuidando de sus hijos) y, por otra, al proceso antimonopolio que gana el Estado a las grandes productoras y que obliga a éstas a deshacerse, a partir de 1949, de sus salas de exhibición.

Los estudios de Hollywood trataron de superar los efectos de la crisis financiera, que comenzaba a asomar por sus cuentas de resultados, recurriendo a la introducción de un conjunto de innovaciones tecnológicas que hiciesen del cine un espectáculo que pudiera competir, simultáneamente, con la televisión y con la tendencia hogareña del ciudadano norteamericano en esos momentos. Entre esas nuevas tecnologías se incluyeron, fundamentalmente, las películas de formato más grande (cinemascope, cinerama, vistavisión...) y, sobre todo, la extensión y la generalización del color una vez que el sistema Technicolor perdió, en 1950, la situación de monopolio de la que disfrutaba hasta entonces.

El cine negro no fue ajeno a estos cambios y pronto comenzó a incluir algunas de estas novedades en sus ficciones. En concreto, y dentro de los estudios (20th Century Fox) que habían introducido definitivamente el cinemascope con *La túnica sagrada (The Robe;* Henry Koster) en 1953, Sam Fuller utilizaría este procedimiento y el color para llevar a las pantallas *La casa de bambú.* Su base narrativa era un guión de Harry Kleiner (el único título de la filmografía del director en la que éste no aparece acreditado como guionista, aunque en realidad sería Fuller quien reescribiría la última versión del mismo) que parecía una continuación, en cierto modo, de otro libreto del propio Kleiner, que había dado origen, unos años antes, a *La calle sin nombre {The Street with no Ñame,* 1948), de William Keighley.

La película narra la historia de una banda de ex soldados norteamericanos que, tras la desmovilización y bajo el mando de Sonny Dawson (Robert Ryan), sobrevive en el Japón de posguerra practicando la delincuencia. Para desarticularla, el sargento Krenner (Robert Stack) se introduce en el grupo y, bajo el nombre falso de Eddie Spanier, consigue ganarse la confianza del jefe de la banda al mismo tiempo que se enamora de la viuda —Mariko (Shirley Yagamuchi)— de un miembro del grupo. Sonny descubre, sin embargo, que está siendo traicionado y asesina a Griff (Cameron Mitchell), su lugarteniente, creyendo que éste es, en realidad, el traidor. Al final, no obstante, descubre la verdadera identidad de Eddie y le tiende una trampa de la que el sargento, avisado por Mariko, sale indemne tras matar a aquel.

Introduciendo un componente homosexual en la relación respectiva que Sonny establece, primero, con Griff y, después, con Eddie, *La casa de bambú* conforma dos sorprendentes triángulos amorosos (Sonny-Eddie-Griff y SonnyMariko-Eddie) como ejes articuladores del relato al que dan vida las imágenes. El amor y, sobre todo, la traición (de Eddie y, posteriormente, de Mariko) constituyen la materia prima de la que se nutren ambos y los temas de una narración enmarcada por la violencia del primer asalto al tren y donde, conforme ilustra el disfraz de japoneses que adoptan los ex soldados durante el atraco al convoy, nada es como parece a primera vista.

Eso mismo puede decirse también de los dos protagonistas del filme, ya que, frente a lo que parecería indicar la posición de uno y otro a cada lado de la ley, las imágenes (apoyadas en la interpretación que Robert Ryan ofrece de su personaje) realzan, en cierto modo, la trayectoria del honesto, leal y, sin embargo, malvado Sonny frente al gélido, impersonal y, pese a todo, legal Eddie.

Una contraposición que se hace evidente, sobre todo, en la sangre fría con la que el sargento no duda en matar a Sonny (cuyo cadáver, con el brazo colgado e inerte, da vueltas y vueltas en la noria del parque de atracciones abandonado por todo y todos) frente a la emocionada despedida final que el jefe de la banda tributa a Griff, a quien acaba de matar mientras se baña en una cuba de madera y el agua y la vida se le escapan, en una secuencia de gran fuerza visual, por los agujeros abiertos por las balas. En el fondo, sin embargo, todo resulta más complicado y el propio Eddie, por su parte, mantiene, frente a los tabúes levantados por ambas culturas, relaciones prohibidas con una japonesa. Fuller, a pesar de la censura institucional de los estudios en esa época, consigue trasladar esa unión sentimental a la pantalla y hace que el amor de la pareja triunfe definitivamente en el cierre de la narración.

La preocupación por situar una acción de estas características en los escenarios naturales del propio Japón se trasladaría también al rodaje, con cámaras ocultas, de algunas secuencias, dando un aire naturalista e impregnado de realismo y de verdad al relato. Un relato, pese a todo, estilizado y marcado por el estallido de una violencia que, como una reedición de la experimentada en la segunda guerra mundial, sufren de nuevo los japoneses a manos de los habitantes de una nación más desarrollada que la suya y, acaso, por ello mismo, también —según parece proponer Fuller— más corrupta e inhumana.

Otras aportaciones de la Fox al género en este período:

Deadline USA (1952), de Richard Brooks.
Niágara (Niagara, 1953), de Henry Hathaway.
Manos peligrosas (Pickup on South Street,* 1953), de Sam Fuller.
Sábado trágico (Violent Saturday,* 1955), de Richard Fleischer.

Sábado trágico

VIOLENT SATURDAY 1955

DIRECCIÓN: Richard Fleischer. PRODUCCIÓN: 20th Century Fox (Buddy Adler). GUIÓN: Sidney Boehm, según la novela de William L. Heath. FOTOGRAFÍA: Charles G. Clarke. MONTAJE: Louis Loeffler. MÜSICA: Hugo Friedhofer. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Lyle Wheeler y George W. Davis. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Richard Egan, Víctor Mature, Stephen McNally, Lee Marvin y Virginia Leith. DURACIÓN: 90 min. Color.

Contratado por la Fox tras el éxito de *Veinte mil leguas de viaje submarino (Twenty Thousand Leagues Under the Sea,* 1954), una obra ambiciosa y reflexiva que rebasaba con creces el tono medio de calidad de las producciones de la Disney, Richard Fleischer realiza en el seno de aquella —y con el mismo productor (Buddy Adler) y director artístico (Lyle Wheeler) de *La casa de bambú** (1955)— *Sábado trágico,* un trabajo que, como otros del cineasta durante este período —*La muchacha del trapecio rojo {The Girl in the Red Velvet Sung,* 1955), *Bandido (Bandido,* 1955) o *Los diablos del Pacífico {Between Heaven and Hell,* 1956)—, trata, entre otros asuntos, de indagar en las posibilidades expresivas y dramáticas de un sistema (el cinemascope) que el realizador utilizaría con asiduidad desde su implantación en la década de los cincuenta.

Circunscrita a un marco temporal de tan sólo dos días (el previo y el de realización del atraco), *Sábado trágico* describe, con el añadido y bajo el pretexto de mostrar la ejecución del golpe, la vida de varios de los habitantes de una pequeña localidad de Estados Unidos llamada Bradenville. El prólogo anterior a los títulos de crédito muestra la detención de un vehículo (el mismo que utilizarán luego los atracadores en su huida) antes de una explosión controlada que parece preludiar la violencia posterior desatada por éstos. A continuación, la escena inicial de la película presenta, al hilo de la llegada del trío de asaltantes a la ciudad, el banco donde los bandidos darán el golpe y la familia *amish* en cuya granja se ocultarán después. Dos secuencias que, desde su extremada funcionalidad narrativa, anticipan ya las líneas principales de un relato enormemente sintético y articulado en torno al entrecruzamiento de los personajes y de los lugares donde transcurre la acción.

Una vez descritos estos últimos de manera tangencial, la película presenta a varios de los habitantes de la localidad y algunos de los conflictos que alimentan y que tendrán repercusión posterior en la intriga. Entre ellos se encuentran She-Uey Martin (Víctor Mature), el administrador de la mina de cobre local al que su hijo considera un cobarde; Harry Reeves (Tommy Noonan), el apoderado del banco y un *voyeur* recalcitrante; la señorita Braden (Silvia Sydney), una bibliotecaria acuciada por las deudas y ladrona ocasional; Boyd (Richard Egan) y su mujer, un matrimonio rico y mal avenido; Linda (Virginia Leith), una enfermera solitaria que concita los deseos de Harry...

Cobardía, hurto, *voyeurismo,* flirteos matrimoniales, bajo las mansas aguas de Bradenville no todo es tan limpio como parece en la superficie ni los atracadores (cuyas motivaciones se esbozan también, en cierto modo, en el tramo último de la narración) son tan distintos de sus víctimas como podría parecer a simple vista.

Al igual que en un juego de espejos, los delincuentes observan en su deambular por las calles de la localidad el desfile de las pequeñas miserias de sus habitantes (el robo del bolso por parte de la señorita Braden, el *voyeurismo* de Harry, el intento de ligue entre Linda y Boyd) al mismo tiempo que los vecinos descubren estas mismas debilidades en otros (la secuencia en la que Harry, mientras observa a Linda desnudándose por la noche en su casa, descubre a la señorita Braden tirando el bolso sustraído a la basura y ésta, de manera recíproca, las aficiones mironas de aquel). El propio espectador asiste también a la contemplación de todos esos hechos como si se tratase de un personaje más en la serie, reduplicada hasta el infinito, de miradas y de caminos que conduce la narración de la película.

Nadie parece a salvo —ni siquiera, según parece sugerir la estructura del filme, el propio espectador— de albergar sus propias debilidades y miserias y nadie parece a cubierto, tampoco, de que otros sean capaces de descubrirlas y de manejarlas a su antojo o para su provecho. A su vez, todo ese entramado de podredumbre moral fluye, según parece sugerir el mismo Fleischer, de manera subterránea por las alcantarillas de una sociedad tan aparentemente pulida y aséptica como la que revela —y las imágenes se encargan de subrayar, dotando a sus contenidos de una inmediatez casi física— el urbanismo y las gentes del lugar.

Película coral y de estructura casi tan milimétrica como la propia secuencia del atraco (donde la narración consigue reunir a la mayoría de los personajes presentados en la primera mitad del metraje de la cinta), *Sábado trágico* opera una inversión fundamental en las reglas de los títulos basados en el tema del golpe y muestra una mayor preocupación por describir a las víctimas, y sus condicionamientos personales y sociales, que a los atracadores. El filme contiene, además, otra «joya» de sentencia misógina en labios, paradójicamente, de Dill (Lee Marvin), uno de los delincuentes —«no hay nada peor en este mundo que una mala mujer»—, al mismo tiempo que una especie de homenaje a la secuencia del atraco al banco de Hampton, de *El demonio de las armas** (1949), cuando los asaltantes de *Sábado trágico* roban el coche de Shelley y la cámara, situada en la parte trasera del vehículo, sigue toda la escena desde este emplazamiento.

Otras aportaciones de Richard Fleischer al cine negro:

Impulso criminal (Compulsión, 1958).
El estrangulador de Boston (The Boston Strangler, 1968).
Los nuevos centuriones (The NewCenturions, 1972).
El Don ha muerto (The Don isDead, 1973).

Atraco perfecto

THE KILLING 1956

DIRECCIÓN: Stanley Kubrick. PRODUCCIÓN: United Artists (James B. Harris y Stanley Kubrick). GUIÓN: Stanley Kubrick, según la novela de Lionel White. FOTOGRAFÍA: Lucien Ballard. MONTAJE: Betty Steinberg. MÚSICA: Gerald Fried. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Ruth Sobotka. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Sterling Hay-den, Marie Windsor, Jay C. Flippen, Elisha Cook, jr. y Coleen Gray. DURACIÓN: 83 min. Blanco y negro.

A principios de los años cincuenta, una tercera generación de escritores de novela negra comienza a ocupar el lugar de la precedente —formada por nombres tan conocidos como los de Vera Caspary, David Goodis o Geoffrey Homes— al mismo tiempo que, siguiendo los pasos de éstos, varios de sus componentes entran a trabajar como guionistas al servicio de los grandes estudios. Éste es, al menos, el caso de Jim Thompson, el autor más pesimista y probablemente más destacado de la nueva cosecha de autores, que participa como dialoguista en *Atraco perfecto* antes de repetir de nuevo como guionista con Kubrick en *Senderos de gloria (Paths ofGlory,* 1957) y de participar en una adaptación de una obra suya *(La huida),* que, finalmente, no llegaría a las imágenes en la versión escrita por el novelista.

Basado en la novela *Clean Breack,* de Lionel White (autor de otra serie de textos llevados a la pantalla por directores tan distintos entre sí como Jean-Luc Godard, Hubert Cornfield, Robert Stevens o Burt Kennedy), el argumento de *Atraco perfecto* describe los pormenores de la realización de un golpe a un hipódromo por parte de cinco individuos que ponen sus conocimientos y su actividad al servicio de la banda.

Más preocupado por describir de manera casi milimétrica la ejecución del atraco que la propia película que abre la serie de filmes sobre este tema —ha jungla de asfalto* (1950)—, el trabajo de Kubrick pone al descubierto, no obstante, la línea que lo une con aquel incorporando al actor protagonista (Sterling Hayden) de la obra de Huston en el papel principal de Johnny Clay, jefe de la banda de atracadores y cerebro del golpe que intenta, al mismo tiempo, realizar de la manera más profesional posible su trabajo.

Junto a él se dan cita un policía corrupto —Randy Keenan (Ted de Corsia)—, un hombre de negocios que financia el robo —Marvin Unger (Jay C. Flippen)— y el cajero —Geoge Peatty (Elisha Cook, jr.)— y el barman —Mike O'Reilly (Joe Sawyer)— del hipódromo, cada uno de los cuales participa en el golpe por un motivo distinto, ya sea por las deudas (Keenan), el alcohol (Unger), una mujer ambiciosa y exigente (Peatty) o una esposa enferma (O'Reilly).

Jugando con el *tempo* del relato, la película describe los preparativos y el atraco al hipódromo siguiendo una estructura zigzagueante de saltos hacia adelante y hacia atrás, donde el estiramiento y el alargamiento del tiempo narrativo se simultanea con la multiplicidad de puntos de vista que adopta éste y con el solapamiento ocasional de las acciones. Una sofisticación estructural que, siguiendo la estela de obras como *Ciudadano Kane {Citizen Kane,* 1941; Orson Welles) o *Forajidos** (1946), comenzó a generalizarse durante estos años —con ejemplos destacados en *Rashomon (Rashomon,* 1950; Akira Kurosawa) o en Las *chicas (Les Girls,* 1957; George Cukor)— desvelando las rupturas narrativas y formales que empezaban a experimentar las formas del estilo clásico en los albores de la modernidad cinematográfica.

Introducidos por suaves *travellings* laterales (característicos del estilo de Kubrick) y rematados luego por largos planos fijos, los primeros *flashbacks* de la película cumplen —como adelanta ese tipo de planificación— la función de presentar a todos los miembros de la banda al mismo tiempo que intentan penetrar en las motivaciones que impulsan a cada uno de ellos a participar en el atraco. Necesidades arguméntales obligan a que las imágenes se detengan en describir la relación que une al cajero (Peatty) con su esposa, pues será ésta (una especie de versión algo relamida del arquetipo de la mujer fatal) quien traicione al grupo desvelando los planes del mismo a su joven amante: Val Cannon (Vince Edwards).

En el fondo, sin embargo, los personajes *de Atraco perfecto* —con la excepción acaso del papel interpretado por Sterling Hayden— no pasan casi de ser meros estereotipos, seres de ficción construidos sobre una tipología de herencia cinematográfica y situados en un límite extremo de la vida que les impulsa a participar en un atraco. Un golpe que, como anticipa la intriga y desvela la presencia recurrente de barrotes, reales o sugeridos a través de la iluminación, en numerosos planos, está condenado de antemano al fracaso.

Más que hacer hincapié, no obstante, en las consecuencias que ese fracaso provocará en sus vidas (aunque se trate de un tema omnipresente en buena parte de la filmografía del director y que emparenta a éste, en cierto modo, con John Huston), Kubrick centra sus preocupaciones en la estructura de la narración y, sobre todo, en la secuencia del atraco. En ella estira, con notable maestría y precisión milimétrica, el tiempo fílmico según su conveniencia para mostrar, desde tres puntos de vista distintos, a veces con retazos de conexiones temporales entre ellos, la ejecución de un asalto que, en la realidad, dura apenas unos pocos minutos.

La ambición de la mujer del cajero y el azar (demasiado traído por los pelos por parte de Kubrick) en forma de perrito dan al traste, sin embargo, con el hábil trabajo de la banda y conduce a sus miembros a la muerte o, en el caso de Johnny Clay, a la cárcel. Una conclusión que resulta demasiado débil en relación con la fuerza y la garra que presiden la secuencia del atraco, donde tanto la línea narrativa de su ejecución como la planificación del mismo convierten a ésta en la joya central de una película que parece concebida, precisamente, para este fin y en donde el director juega, en definitiva, sus mejores bazas.

Una planificación, por otra parte, fundada sobre la repetición y la alternancia de tomas casi idénticas que van cargando de tensión dramática y confiriendo un sentido distinto al relato (los altavoces, las salidas de los caballos al hipódromo, el cobro de las apuestas, el juego de los *travellings* laterales que siguen a los personajes entre la caja y el bar con el policía al fondo de las imágenes) y cuya fuerza narrativa y visual deja impresa la huella de autor que Kubrick graba en todos sus trabajos, aunque, como en este caso, sea dentro de los códigos de un género como el cine negro.

Otras producciones con el sello distribuidor de la United Artists durante este período:

El merodeador (The Prowler, 1951),de Joseph Losey.
El beso mortal (Kiss Me Deadly,* 1955), de Robert Aldrich.
Killer's Kiss (1955), de Stanley Kubrick.
Odds Against Tomorrow(1959), de Robert Wise.

BEYOND A REASONABLE DOUBT 1956

DIRECCIÓN: Fritz Lang. PRODUCCIÓN: RKO (Bert E. Friedlob). GUIÓN: Douglas Morrow. FOTOGRAFÍA: William Snyder. MONTAJE: Gene Fowler, jr. MÚSICA: Herschel Burke Gilbert. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Carroll Clark, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Dana Andrews, Joan Fontaine, Sidney Blackmer, Philip Bourneuf y Barbara Nichols. DURACIÓN: 80 min. Blanco y negro.

Si en *Mientras Nueva York duerme (While the City Sleeps,* 1955; Fritz Lang) tres periodistas intentan descubrir al famoso asesino del lápiz de labios, pues quien lo consiga primero ocupará el puesto vacante de director del rotativo en donde trabaja el trío, en *Más allá de la duda* —la obra con la que Fritz Lang se despide de la cinematografía norteamericana— Austin Spencer (Sidney Blackmer), editor también de un importante diario, y Tom Garrett (Dana Andrews), escritor y próximo marido de la hija de aquel, se ponen de acuerdo para urdir una intriga que ponga en ridículo la pena de muerte, a la que ambos son contrarios.

El juego consiste en preparar una serie de pruebas que lleven a un inocente —el propio Tom Garrett— a ser condenado a la pena capital por un crimen que no ha cometido para, una vez dictada sentencia, desvelar la artificialidad y la manipulación realizada en esos testimonios incriminatorios y burlarse, de este modo, de la ineptitud de la administración de justicia. El fallecimiento accidental de Spencer impide, sin embargo, que pueda ejecutarse la segunda parte del plan y Tom es condenado a la silla eléctrica.

Una declaración jurada del editor parece salvar en el último momento a un inocente de ser ajusticiado, si bien Susan (Joan Fontaine), la caprichosa novia del escritor, descubre en el último momento que, en realidad, Tom es culpable del asesinato de la mujer que intentaba impedir el casamiento entre ambos y telefonea al gobernador para que no firme el indulto que ha venido reclamando, anteriormente, desde los editoriales del periódico de su padre.

Como hiciera ya en *Furia* * (1936) con el tema de la falsa víctima de un linchamiento, Lang invierte aquí de nuevo el tema del falso culpable y presenta, alternativamente, a un frío ejecutor de un asesinato que puede lograr el indulto por presiones de la opinión pública y a un aparente inocente que, sin embargo, resulta condenado por una justicia torpe y sometida a la influencia conjunta de los poderes políticos y de la prensa.

De este modo, el director de *La mujer del cuadro** (1944) avanza un paso más en la requisitoria moral que preside su filmografía y propone, desde su nuevo trabajo, no sólo ya que cualquier hombre —como el protagonista del título citado, de *Furia,* de *Perversidad (Scarlet Street,* 1945) o de *Deseos humanos** (1954)— pueda convertirse, bajo determinadas circunstancias, en un asesino, sino también que cualquier persona pueda ser declarada culpable por un crimen no cometido.

Este pesimismo vital se traslada igualmente a los personajes que pueblan el relato y en cuya configuración resulta difícil encontrar rasgos positivos relevantes. Cada cual se mueve por sus propios intereses y mientras Tom trata de eludir el castigo y alcanzar una popularidad que convierta su segunda novela en un *best-seller,* Roy Thompson (Philip Bourneuf) —el fiscal del distrito— pretende llegar a ser gobernador enviando hombres a la silla eléctrica y Susan utiliza su poder para conseguir, primero, el indulto de su novio y, más tarde, su ejecución, en la llamada telefónica que, acaso como prueba de su temor a enfrentarse con la verdad, realiza en fuera de campo a un gobernador dispuesto a acatar las órdenes de la clase dirigente. Ni siquiera Austin Spencer, que, como reconoce el fiscal, publica editoriales equilibrados en contra de la pena de muerte, se salva de esta situación, pues, al fin y al cabo, él también utiliza métodos poco ortodoxos para combatir ésta.

Convertidos en la materia con la que se forjan las pruebas incriminatorias, los objetos adquieren —como en el caso de *Furia* o *La mujer del cuadro*- una importancia que trasciende su mera significación y Lang subraya este carácter iniciando, con cierta asiduidad, las secuencias con la visión de uno de éstos (la portada de un periódico, un disco girando, un mechero) y luego abriendo el plano para mostrar la escena en la que se insertan cada uno de ellos y donde su presencia adquiere un nuevo valor.

Especie de símbolos del destino y del azar, los objetos contribuyen a inyectar espesor dramático a una narración que, albergando estructuras de las corrientes penitenciaria y judicial, deja sin desarrollar los triángulos amorosos que esboza la historia para concentrarse en mostrar la podredumbre moral de una sociedad que ha perdido cualquier tipo de referencia ética y donde la justicia es tan ciega como la representan y donde ni la actuación del jurado —a pesar de lo que se afirme en *Anatomía de un asesinato** (1959)— ni del gobernador consiguen quitarle la venda de los ojos.

Una especie de halo fatal y desesperanzado envuelve, así, la obra con la que Lang culmina su análisis de la sociedad norteamericana, dentro de una trayectoria que, a medida que avanza, aparece cada vez más virada hacia el negro y donde el destino caprichoso envuelve definitivamente la vida de unos seres transformados en juguetes de sus designios. Como los protagonistas de otras obras del director, los personajes de *Más allá de la duda* creen igualmente que pueden dominar ese destino, si bien todo resulta ser, en definitiva, una vana esperanza.

Otras apariciones de Dana Andrews en el género:

Laura (Laura,* 1944), de Otto Preminger.
Ángel o diablo (Fallen Angel, 1945), de Otto Preminger.
El justiciero (Boomerang, 1947), de Elia Kazan.
Mientras Nueva York duerme (While the City Sleeps, 1955), de Fritz Lang.

PARTY GIRL 1958

DIRECCIÓN: Nicholas Ray. PRODUCCIÓN: Euterpe (Joe Pasternak). GUIÓN: George Wells, según un relato de Leo Katcher. FOTOGRAFÍA: Robert Bronner. MONTAJE: John McSweeney, jr. MÚSICA: Jeff Alexander. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: William A. Horning y Randall Duell. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Robert Taylor, Cyd Charisse, Lee J. Cobb, John Ireland y Ken Smith. DURACIÓN: 98 min. Color.

Al hilo del informe del senador Kefauver sobre el crecimiento y las nuevas formas organizativas que había adoptado la delincuencia en Estados Unidos en los últimos tiempos, una serie de títulos del cine negro de los años cincuenta, enclavados dentro de diferentes corrientes, pone al descubierto el entramado de las nuevas organizaciones mañosas al mismo tiempo que, siguiendo las sugerencias del propio senador en sus conclusiones, apoya, desde sus imágenes, la adopción de una serie de medidas para detener la extensión e influencia creciente de éstas.

Títulos como *El poder invisible (The Mob,* 1952; Robert Parrish), *The System* (1953; Lewis Seiler) o *Agente especial (TheBigCombo,* 1955; Joseph H. Lewis) pueden considerarse como representativos de esta tendencia mayoritaria en esos años y cuya eclosión coincide, casi en el tiempo, con el nacimiento de otra nueva corriente que, teniendo como referencia la propia evolución del género, convierte la biografía de gángsteres famosos de los años veinte y treinta —como *Baby Face Nelson* (1957; Donald Siegel), *The Bonnie Parker Story* (1958; William Whitney), *Al Capone* (1959; Richard Wilson) o *La ley del hampa** (1960)— en la materia narrativa de sus ficciones.

Sobre la base de una personalísima incursión en los territorios acotados del cine negro, Nicholas Ray pone en imágenes, a partir de un guión de George Wells, un relato de Leo Katcher que, tomando como antecedente lejano el personaje de Al Capone, describe, en *Chicago, años treinta,* el proceso de disolución de una de estas organizaciones mañosas, controladas por el poderoso Rico Angelo (Lee J. Cobb), un nombre que trae, a su vez, antiguas resonancias cinematográficas del «Rico» Bandello de *Hampa dorada** (1930).

El argumento de la película narra la relación amorosa que entablan Thomas Farrell (Robert Taylor), un abogado al servicio de Rico Angelo, con Vicki Gaye (Cyd Charisse), una bailarina que, como anuncia el título original de la película *(Party Girl),* acude como chica de alterne a las fiestas de los gángsteres. Con la ayuda de la joven, Farrell intenta escapar de las garras del hampón, pero éste se lo impide amenazando a su novia. El abogado presta un último servicio a su protector defendiendo a un gángster amigo suyo, si bien acaba encarcelado al descubrirse que aquel ha comprado a uno de los jurados y debe sufrir, por ello, las presiones del fiscal Stewart (Kent Smith) para que delate a su jefe. Una colaboración que Farrell prestará finalmente para salvar a su amada de las garras de Rico Angelo, que tiene a la joven en su poder.

Escépticos ante la vida y desengañados sentimentalmente tras haber sufrido una desastrosa relación amorosa anterior, tanto Farrell como Vicki sobreviven, en cierto modo, a costa de los gángsteres e incluso actúan ante éstos: ella utilizando sus piernas y él —conforme subraya el titular de un periódico antes de la ultima jornada del juicio a Louis Canetto (John Ireland), el lugarteniente de Rico: «Hoy, actuación definitiva de Farrell»— arrastrando intencionadamente su cojera delante de los tribunales. De ahí, tal vez, que cuando sane de ésta y no pueda utilizar más ese subterfugio, tanto Farrell como Vicki (que ha abandonado previamente el cabaret donde trabajaba antes) intenten abandonar el universo gangsteril donde ocultaban, tras una máscara, sus frustraciones para tratar de vivir un amor —más maduro, pero casi tan desesperado como el de la pareja protagonista de *They Live byNight** (1947)— que parece su última oportunidad de regeneración consigo mismos.

Dándole una funcionalidad dramática a la utilización del color, Vicki (el personaje que arrastra con su pasión y con su fuerza al frío Farrell) aparece asociada a un color caliente como el rojo que luce en el vestido de fiesta, en el sombrero con el que acude al despacho del abogado o en la túnica con la que baila frente a éste mientras los azules gélidos presiden, a su vez, los tonos de los trajes de Farrell. Como si estuviera esperándola allí durante toda la vida, el sofá rojo del piso del abogado en el que Vicki duerme la primera noche de su encuentro anticipa la relación sentimental que se establecerá entre ambos y que encontrará confirmación definitiva, posteriormente, con la chaqueta y el pañuelo del mismo color que luce el abogado durante la estancia de ambos en Europa, tras sufrir la operación de cadera.

Junto a estos colores —tan dominantes en la escala cromática de la película como la historia amorosa lo es frente al trasfondo gangsteril de la narración—, aparece una gama de dorados y púrpuras que hacen alusión al mundo en el que creen vivir los hampones y que el filme subraya dando el nombre de El Gallo de Oro al cabaret del que Rico es propietario. Éste aparece caracterizado en las imágenes con los mismos rasgos arquetípicos —crueldad, bestialidad, incultura-de los grandes gángsteres de los años treinta a los que Lee J. Cobb añade, en una actuación que contrasta con la de sus compañeros de reparto, la gestualidad característica de los protagonistas del cine de gángsteres de ese período. Como ellos, Rico Angelo utiliza el chantaje simultáneo sobre Vicki y Farrell para tener a éste a su servicio y, como ellos también, morirá solo en una calle después de ser abatido a tiros por la policía y tras caer desde una ventana.

A diferencia, sin embargo, de las viejas ficciones, *Chicago, años treinta* muestra la conexión que las nuevas organizaciones mañosas mantienen con el mundo de la política y de la justicia (cuyos miembros acuden a las fiestas organizadas por los gángsteres) al mismo tiempo que introduce, sobre todo en la parte final del relato, una línea narrativa en la que, como en *El beso de la muerte** (1947), se insta al personaje principal a la delación de sus antiguos compinches.

Sin embargo, ni los métodos del fiscal (que no duda, primero, en mantener a un inocente en la cárcel y, luego, en soltarlo sabiendo que la banda tratará de asesinarlo) ni la ambición política que parece moverlo (Farrell le pregunta por su carrera como senador) diferencian demasiado a éste, y al mundo que representa, de los delincuentes a los que afirma combatir. Entre uno y otros se debaten, en una atmósfera de desesperado romanticismo, dos seres que intentan reconstruir sus vidas rotas con la ayuda mutua y sin albergar otras esperanzas que aquellas que sean capaces de levantar ellos mismos en un mundo que no parece el suyo.

Otras aportaciones de Nicholas Ray al cine negro:

*They Uve by Night** (1947).
Llamad a cualquier puerta {Knock on Any Door, 1949).
In a Lonely Place (1950).
On Dangerous Ground (1950).

Sed de mal

TOUCH OF EVIL 1958

DIRECCIÓN: Orson Welles. PRODUCCIÓN: Universal (Albert Zugsmith). GUIÓN: Orson Welles, según la novela de Whit Masterson. FOTOGRAFÍA: Russell Metty. MONTAJE: Virgil Vogel, Aaron Stell y Edward Curtiss. MÚSICA: Henry Mancini. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Alexander Golitzen y Robert Clatworthy. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Charlton Heston, Orson Welles, Janet Leigh, Joseph Calleia, Marlene Dietrichy Akim Tamiroff. DURACIÓN: 93 min. Blanco y negro.

Si bien la corriente del cine policial parece el marco más apropiado para albergar, durante los años cincuenta, dos ciclos casi complementarios que hacen de la defensa de la institución y de la propaganda anticomunista el motivo temático principal de sus narraciones, a medida que avance la década y se vayan apagando los ecos de la persecución macartista surgirán en su seno nuevos títulos que, siguiendo la estela de *Los sobornados** (1953), presentarán en sus ficciones la cara menos complaciente y más turbia de los agentes policiales, situados ya en plena frontera entre la ley y el delito y dentro de un mundo en descomposición donde la corrupción dominante ha terminado por afectarles también a ellos mismos.

Éste es el caso de obras como *Private Hell 36* (1954; Don Siegel), *El asesino anda suelto (The Killer is Loóse,* 1956; Budd Boeticher), *Burlando la ley (Shield for Murder,* 1954; Howard Koch y Edmond O'Brien) y, sobre todo, *Sed de mal,* el trabajo de Orson Welles que acaba por dinamitar el arquetipo clásico del policía tras hacer de éste —en la figura de Hank Quinlan, que interpreta el propio director— un antihéroe abyecto, corrupto, racista, asesino y, sin embargo, acertado en sus intuiciones detectivescas.

Según parece, fue Charlton Heston quien —en plena cima de su carrera tras interpretar a Moisés en *Los diez mandamientos* (The Then Commandements, 1956; Cecil B. de Mille) — convenció a la Universal para que Orson Welles dirigiera el proyecto cuando se enteró de que, contrariamente a lo que había creído cuando recibió la propuesta, trabajaría simplemente al lado de éste como actor y no bajo sus órdenes. Welles puso como condición para realizar el filme reescribir de nuevo el guión y después de tres semanas y media de trabajo, y sin conocer la obra original (Badge ofEvil) de Whit Masterson que había dado lugar al primer tratamiento narrativo, terminó su tarea trasladando la acción a la frontera mexicana (Los Robles) y dándole a todo el conjunto un tono de ambigüedad, donde las lindes entre el bien y el mal quedaban constantemente superadas en uno y otro sentido, y un aire de tragedia shakesperiana especialmente presente en la conclusión final de la película.

A la colocación, por parte de un mexicano —Sánchez (Víctor Milán)—, de una bomba de relojería en el coche de un multimillonario norteamericano, al que acompaña la bailarina de *strip-tease* que aquel ama, le siguen las imágenes de una pareja de recién casados —formada por el inspector de policía mexicano Vargas (Charlton Heston) y su mujer estadounidense, Susan (Janet Leigh)— que atraviesa la frontera para pasar al país de ésta, lo que sirve para que Vargas reciba una felicitación en el control de pasaportes por haber detenido al traficante Vic Grandi, mientras el vehículo inicial pasa por un lado y, a continuación, la pantalla se ilumina con la explosión del artefacto de dinamita... el magistral plano-secuencia, de casi tres minutos y medio de duración, que abre las imágenes de *Sed de mal* anticipa ya la tensión dramática que presidirá toda la narración de la película.

Al mismo tiempo y demostrando una deliberada voluntad de síntesis, la secuencia adelanta algunas de las líneas temáticas que desarrollará luego el relato: el asesinato y la búsqueda del criminal, el enfrentamiento entre Vargas y la familia Grandi, la oposición entre mexicanos y estadounidenses, las relaciones de poder entre ambos mundos, la importancia de las relaciones sexuales o la consideración de la frontera como lugar de encuentro donde reside lo peor de cada nación.

Frente al honesto, incorruptible y torpe Vargas —cuyas deducciones equivocadas acaban por poner en peligro, incluso, a su propia mujer— se encuentra el todopoderoso y corrupto Hank Quinlan, el capitán de policía norteamericano encargado de la investigación a quien su intuición le lleva, primero, a descubrir al culpable y, más tarde, a incriminarle suministrando —como ha venido haciendo desde que su mujer fue asesinada sin descubrir al culpable— las pruebas falsas que lo conducirán a prisión. Sobre ese enfrentamiento entre el supuesto bien que representa Vargas (natural de ese México al que intentan huir buena parte de los personajes del cine negro) y el mal que encarna Quinlan (un ser que, pese a todo, no obtiene ningún beneficio económico de sus actuaciones y que, además, es capaz de averiguar la verdad) se establece la estructura dramática de un filme nocturno y contradictorio, envuelto en un clima de auténtica pesadilla, cargado de connotaciones sexuales y donde nada es lo que parece a primera vista.

La alianza de Quinlan con el hermano de Grandi detenido por Vargas, el secuestro de la mujer de éste, el asesinato de su antiguo aliado por el capitán y la acusación contra Su-san van precipitando a Quinlan por un precipicio en el que ni siquiera la admiración que sus subordinados sienten por él conseguirá evitar la caída. Finalmente será uno de éstos —Menzies (Joseph Calleia)— quien haga hablar a su amigo para que Vargas grabe la conversación mientras aquellos se matan mutuamente y Tania (Marlene Dietrich), la echadora de cartas que conoce el pasado roto de Quinlan, pronuncie el epitafio definitivo de éste como sucedía —en el cierre de la narración— con los protagonistas del cine de gángsteres: «Era un hombre extraordinario. ¿Qué importa lo que digan de él los demás?».

Frente a la secuencia inicial rodada en un solo plano, la muerte de Quinlan aparece filmada en una sucesión de éstos (con *travellings,* picados y contrapicados, grúas, líneas inestables) que vienen a certificar la ruptura del universo narrativo y su total descomposición. Entre medias queda el episodio del interrogatorio de Sánchez donde, como símbolo acaso de la fractura narrativa que se produce en esos momentos, dos extraordinarios planos secuencia de casi cinco minutos envuelven el hilo fragmentario de la investigación que desarrolla Vargas y que lo conducen a descubrir la estratagema de Quinlan. Viejo, alcohólico y desengañado, éste ha decidido aplicar la ley por su cuenta, convirtiéndose en juez y parte, pero, como previene el epitafio de Tania, sin perder por ello su condición de ser humano.

Barroca y excesiva como su propio protagonista, escéptica y crispada, la película (tal y como parecía el destino de Welles a lo largo de toda su carrera) fue retocada posteriormente por los productores, añadiéndole algunas escenas y extendiendo su metraje hasta los 108 minutos con los que se emite actualmente en televisión y se comercializa en vídeo.

Otros títulos del cine policial de este período:
El merodeador (The Prowler, 1951),de Joseph Losey.
Accused of Murder (1956), de Joseph Kane.
The Case Against Brooklyn (1958),dePaulWendkos.
FBI contra el imperio del crimen (The FBI Story, 1959), de Mervyn LeRoy.

ANATOMY OF A MURDER 1959

DIRECCIÓN: Otto Preminger. PRODUCCIÓN: Columbia (Otto Preminger). GUIÓN: Wendell Mayes, según la novela de Robert Traver. FOTOGRAFÍA: Sam Leavitt. MONTAJE: Louis R. Loeffler. MÚSICA: Duke Ellington. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Boris Leven, INTÉRPRETES PRINCIPALES:: James Stewart, Ben Gazzara, Lee Remick, Arthur O'Connell y Eve Arden, DURACIÓN: 161 min. Blanco y negro.

Una novela, firmada con el seudónimo de Robert Traver por John Walker, juez jubilado de la corte de Michigan, constituye la base del guión que Wendell Mayes, con la colaboración del propio Preminger, construye para dar origen a *Anatomía de un asesinato,* la obra que cierra, junto con *La ley del hampa** (1960) y en pleno despegue del eclecticismo característico de las décadas siguientes, el período clásico del cine negro.

Como si se tratase de una explícita declaración de intenciones, Preminger elige para interpretar el papel del juez Weaver a Joseph N. Welch, un prestigioso abogado de Boston que se había caracterizado por su defensa de las libertades democráticas en pleno período de persecución macar tista, al mismo tiempo que concede un pequeño papel como pianista de hotel a Duke Ellington, el compositor de la partitura original de la película. Era casi tanto como decir que los viejos tiempos se habían evaporado de manera definitiva, como ceder el paso a nuevas o renovadas manifestaciones artísticas que comenzaban a apoderarse de un horizonte donde se avistaban las ilusiones (luego, en cierto modo, desvanecidas) de la nueva frontera kennediana.

Un antiguo fiscal —Paul Biegler (James Stewart)— que ha perdido su puesto en las elecciones y se dedica a la pesca, a tocar el piano y a la lectura de viejos libros de leyes; un abogado alcohólico —Parnell McArthy (Arthur O'Connell)— que comparte el whisky y las veladas con aquel, y una secretaria —Maida Rutledge (Eve Arden)— que alberga escasas esperanzas de cobrar su salario componen el equipo que debe defender a Frederick Manion (Ben Gazzara), un teniente del ejército que ha matado de cinco disparos al hombre que había violado previamente a su mujer, Laura Manion (Lee Remick).

Lúcidos, desencantados y escépticos, los tres personajes aceptan el trabajo sin demasiadas esperanzas de obtener algo de él como no sea la recuperación de la propia autoestima y, sobre todo, que Parnell consiga, gracias a la labor que debe desarrollar dentro del grupo, abandonar el alcohol. Esta visión de la existencia (donde, como ilustra la apertura de las dos secuencias iniciales, lo verdaderamente importante parece radicar en disfrutar los placeres sencillos de la rutina diaria) concede a todos ellos una posición de privilegio en relación con el resto de personajes de la historia, ya que no aspiran a obtener una rentabilidad inmediata de su trabajo y saben que, cualquiera que sea el resultado del juicio donde se juzga a Frederick Manion, la vida seguirá un curso parecido después de celebrado éste.

Frente a la mirada humanista y a la condición de testigos que la narración concede a los tres personajes y que, más tarde, extiende al propio juez del caso, la película se adentra luego por un turbio universo presidido por las desavenencias conyugales del matrimonio Manion, la coquetería y la violación brutal de Laura, el episodio del asesinato y la actuación francamente parcial de la fiscalía en la instrucción del sumario. Elididos de las imágenes tanto el crimen como la violación, ambos sucesos gravitan sobre todo el relato y presiden una narración que disecciona de manera implacable las vidas de unos seres que, como afirma Biegler, no son ni buenos ni malos, sino, como todos los humanos, las dos cosas a la vez.

Conteniendo todavía dentro de sus márgenes elementos de diversas tendencias del cine negro y albergando en sus imágenes una visión, algo desleída, de la mujer fatal en el personaje de Laura, la película abandona poco a poco los espacios naturales que salpican la primera parte del filme —cuya fisicidad destaca, desde la escena inicial, el magnífico trabajo fotográfico de Sam Leavitt— para introducirse, en su largo tramo final, dentro de la sala del tribunal donde tiene lugar el juicio del acusado. En su interior se desarrolla un proceso donde las personas parecen piezas de ajedrez; los hechos, las casillas que van ocupando éstas; y tanto los dos fiscales como el abogado defensor, los jugadores de una partida donde el arbitro es el juez.

Con el atractivo sexual de Laura como detonante del crimen —las bragas rotas de ésta durante la violación se convierten en la prueba principal que necesita el jurado para dictar veredicto— y con unos hechos que nadie puede cambiar ya, declarar a Frederick inocente o culpable se reduce a una simple cuestión de habilidad de los letrados. Sobre ese trasfondo, se desarrolla una narración que deja entrar, a partir de la fría disección que realiza de la existencia de unos seres convertidos en víctimas de sus propias circunstancias, el aire de la vida cotidiana, el testimonio de la amistad o el simple placer de pelar unos huevos duros con un amigo al lado.

Dura y tierna al mismo tiempo, áspera, irónica y socarrona, *Anatomía de un asesinato* respira, en su tiempo narrativo y en su estilizada planificación (donde la fuerza de las imágenes se conjuga con una acertada utilización de la profundidad de campo), la madurez alcanzada por su creador y por un género que, a partir de entonces, comienza a deslizarse por unos caminos más intrincados y donde las señales de orientación parecen ocultas entre las brumas de la modernidad, primero, y de la posmodernidad, más tarde.

Otras producciones de la Columbia, en el ámbito del cine negro, durante este período:

- *Deseos humanos* (Human Desire,* 1954), de Fritz Lang.
- *La calle 99 (Pushover,* 1954), de Richard Quine.
- *The Crimson Kimono*(1959),deSamFuller.
- *Underworld USA** (1961), de SamFuller.

THE RISE AND FALL OF LEGS DIAMOND 1960

DIRECCIÓN: Budd Boetticher. PRODUCCIÓN: Warner Bros, y United States Production (Milton Sperling). GUIÓN: Joseph Landon. FOTOGRAFÍA: Lucien Ballard. MONTAJE: Folmar Blangsted. MÚSICA: Leonard Rosenman. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Jack Poplin. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Ray Danton, Karen Steele, Elaine Stewart, Jesse White y Robert Lowery. DURACIÓN: 101 min. Blanco y negro.

A medida que se avanza hacia el crepúsculo del género, el cine de gángsteres parece mostrar una preocupación cada vez mayor hacia el trabajo desarrollado por éstos —ya se trate de un atraco, de un secuestro o de una evasión— que hacia las figuras de sus protagonistas, cuya traslación a la pantalla comienza a resultar problemática en esos momentos.

De acuerdo, no obstante, con el manierismo formal y temático que comienza a manifestar el cine clásico durante esos años y siguiendo las pautas mitificadoras que la cinematografía norteamericana realiza con frecuencia de su propio pasado, surgen dentro de ésta una serie de títulos que, siguiendo la estela del éxito de *Baby Face Nelson* (1957; Don Siegel), trazan las biografías de los grandes hampones de los años veinte y treinta volviendo sus ojos hacia el pretérito de las propias ficciones gangsteriles e intentando una recreación de éstas antes que un análisis real del fenómeno del gangsterismo o, más allá aun, de las figuras que lo hicieron posible.

Dentro de esta tendencia se encuadra *La ley del hampa,* la obra de Budd Boetticher que lleva hasta sus ultimas consecuencias y postulados esta serie de revisitaciones sobre el género y que, en la ambición de su propuesta, revela la imposibilidad real de volver a recuperar unas raíces definitivamente agostadas. Un guión al que, aparentemente, Phil Yordan sólo puso su nombre, y que Joseph Landon y Budd Boetticher tuvieron que rehacer partiendo casi desde cero, constituye el origen de la biografía del célebre gángster de la Prohibición Jack «Legs» Diamond, uno de los guardaespaldas de Arnold Rohstein, cuya andadura —como indica el título inglés de la película— muestran las imágenes de *La ley del hampa.*

Siguiendo el esquema de ascensión y caída característico del cine de gángsteres de los años treinta, las formas visuales y de planificación de las películas de esta década y las tonalidades fotográficas (en un blanco y negro más luminoso y menos contrastado) de esta serie de títulos, el trabajo de Boetticher arranca con la llegada de «Legs» Diamond (Ray Danton) y de su hermano Eddie (Warren Oates) a la ciudad de Nueva York en busca de fortuna, describe, después, el proceso de ascensión a la cumbre del personaje tras asesinar a su protector —Arnold Rohstein (Robert Lowery)— y finaliza, como es también habitual dentro del género, con la muerte de éste solo y abandonado por todos.

Como si su figura fuera contemplada a través de los ojos de Alice (Karen Steele) —la mujer que lo ama hasta el último momento—, la primera parte de la narración presenta a un «Legs» simpático, atractivo y seductor que demuestra una gran inteligencia para el delito y que se aprovecha de todo aquel que pasa por su lado, pero especialmente de los personajes femeninos. Individualista feroz —más todavía que los grandes gángsteres cinematográficos de los años treinta—, descubre pronto los puntos débiles de las normas no escritas que rigen el universo de éstos y, a partir de ahí, establece su propio código que se basa en reglas tales como robar sólo a los que no pueden avisar a la policía (de ahí que atraque a los propios mañosos), ser tan hábil con la inteligencia como con las armas, no fiarse de nada ni de nadie y no amar tampoco a ninguna persona, ni siquiera a su propio hermano.

Dentro de una estructura que revela una extremada funcionalidad narrativa y unos modos característicos del primitivo cine de gángsteres (presididos por la síntesis, la fragmentación y las escenas breves y numerosas), el filme avanza desvelando la verdadera catadura moral del personaje y su monstruosidad, al mismo tiempo que va recogiendo elementos dispersos, desde una óptica autorreflexiva, de las viejas ficciones. De este modo, si la muerte de Matt precipita la de Tom (al desaparecer el espejo en el que éste se mira) en *El enemigo público** (1931), el abandono de Alice provocará la de «Legs» como ésta formulará, ahora ya de manera explícita, en el momento de tomar esa decisión: «Estás solo. ¿En quién puedes confiar ahora? Pueden matarte. Considérate muerto».

Igualmente, el proceso de inadaptación de los gángsteres como «Legs» a los nuevos tiempos de la era de Roosevelt se formula, visualmente, a través de unos noticiarios —cuya referencia habría que buscarla, probablemente, en *The Roaring Twenties** (1939)— donde, mezclando imágenes reales y de ficción, aquel contempla en Europa cómo se desmorona su imperio al otro lado del Atlántico. El propio protagonista tiene también conciencia, y así lo verbaliza, de haber llegado a la cima del mundo en una alusión que parece tener su origen, más que en la culminación de la ascensión, en los letreros luminosos que jalonaban ésta en títulos como *La ley del hampa** (1927) o *Scarface** (1932).

Estas referencias al propio género —que podrían extenderse también a los decorados donde transcurre la acción, al formato rectangular de proyección elegido o al hecho de que «Legs» y Alice formen inicialmente una pareja de baile, con lo que se opera una variación narrativa sobre el trío protagonista de *Hampa dorada** (1930)— se trasladan igualmente a la puesta en escena y a una presentación de la violencia que, sin embargo y como influencia acaso de los nuevos tiempos y de la relajación del código de censura Hays, resulta más evidente y menos elíptica que en el cine primitivo. Al final, y como un anticipo de lo que sucederá más tarde en la saga de *El Padrino,* «Legs» dejará morir a su propio hermano y acabará creyéndose —como «Rico» Bandello en *Hampa dorada* y como un preludio del Carlito Brigante de *Atrapado por su pasado* * (1993) — su propia leyenda, en la que finalmente será inmolado cuando le alcance la soledad que, conforme pone de relieve Farrell en *Chicago, años treinta** (1958), persigue a todos los gángsteres.

Otros títulos del cine de gángsteres de este período:

- *Machine Gun Kelly* (1958), de Roger Corman.
- *The Bonnie Parker Story* (1958), de William Whitney.
- *Cara cortada (The Scarface Mob,* 1959), de Phil Karlson.
- *PrettyBoy Floyd* (1960), de Herbert J. Lederer.

Underworld USA 1961

DIRECCIÓN: Sam Fuller. PRODUCCIÓN: Columbia y Globe Enterprises (Sam Fuller). GUIÓN: Sam Fuller. FOTOGRAFÍA: Hal Mohr. MONTAJE: Jerome Thoms. MÚSICA: Harry Sukman. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Robert Peterson. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Cliff Robertson, Beatrice Kay, Larry Gates, Robert Emhardt y Dolores Dorn. DURACIÓN: 99 min. Blanco y negro.

Como anticipaba visual y narrativamente *Forcé ofEvil** (1948), tras la segunda guerra mundial las organizaciones gangsteriles comenzaron a adoptar —al menos en el ámbito cinematográfico— la forma de grandes corporaciones empresariales o de sociedades anónimas que escondían, bajo la limpia superficie de su fachada, el turbio universo de los negocios de la droga, del crimen o de la prostitución.

Títulos como *The Big Operator* (1960; Charles Haas), *The Line Up* (1958; Donald Siegel) o *Código del hampa** (1964) venían a confirmar la relación casi laboral que hacía de los asesinos unos asalariados o unos empleados a tiempo parcial de los grandes *trust* criminales, mientras que obras como *El sindicato del crimen* (Murder Inc., 1960; Burt Balaban y Stuart Rosenberg), *A quemarropa** (1967) y *The Brotherhood* (1968; Martin Ritt) desvelaban parte de los entresijos de estas nuevas organizaciones mafiosas.

Basándose en una serie de artículos publicados por Joseph Dineen en el *Saturday Evening Post* sobre unos traficantes clandestinos de alcohol durante la época de la Prohibición, Sam Fuller describe, en el marco de una historia nihilista y desesperanzada y trasladando la acción al momento del rodaje de la película, el interior de una de estas grandes empresas (con sede social incluida y con departamentos dedicados a los estudios y a proyecciones de mercado), cuya actividad se concentra en el negocio de las drogas y de la prostitución juvenil.

Sobre ese telón de fondo, la película narra la historia de Tolly Devlin (Cliff Robertson), un delincuente problemático que, tras contemplar de niño el asesinato de su padre, va creciendo entre correccionales y prisiones mientras alienta una sola idea: vengar la muerte de su progenitor. En la cárcel conoce a uno de los cuatro asesinos de aquel, quien, antes de morir, le da el nombre de los otros tres participantes en el crimen.

Como en el caso de *La casa de bambú** (1955)yde otros títulos del director, pero con fines distintos, Tolly se introduce en la organización criminal e intenta que éstos se maten entre ellos. Una vez cumplido su propósito, uno de los guardaespaldas de la banda dispara al protagonista que, cerrando la estructura circular de la película, va a morir, en un prolongado y doloroso *travelling,* en un callejón no muy distinto del que falleció su padre y entre cubos de basura.

Retrato moral de los bajos fondos a los que alude el título original de la película, ésta presenta la trayectoria de un individuo cuyo afán de venganza lo sitúa fuera de las convenciones sociales y termina por hacer de él un disidente y un agente fortuito de la ley dentro de ese combate subterráneo que, como es habitual en la filmografía de Fuller, ésta libra permanentemente contra las fuerzas del delito.

Utilizando los modos de rodaje de la serie B, pero con la originalidad de tono y de estilo característicos del cineasta, *Underworld USA* traza una parábola pesimista de un individuo enfermo dentro de una sociedad también enferma y cuya turbiedad moral alcanza a todos los seres que habitan en su seno. Una cierta vena lírica alivia, sin embargo, los tonos sombríos de esta disección provocadora del mundo del hampa, en la que, pese a todo, Fuller presenta sin tapujos la violencia que preside las relaciones humanas dentro de ese entorno.

De este modo, la secuencia del asesinato de la niña que pasea en bicicleta no se contenta simplemente con presentar este hecho en la pantalla, sino que indaga hasta el final las consecuencias del mismo situando la cámara delante de la madre de la jovencita para buscar su reacción ante ese suceso. La muerte del mañoso Connors en la piscina se presenta también con toda la brutalidad mientras el derrumbe final de Tolly, entre los cubos de basura, introduce una especie de discurso moral sobre la catadura del personaje y deja, en su desenlace, un sabor sórdido y desgarrado a una narración iluminada por los destellos de fuerza visual característicos de las mejores obras de Fuller.

Otras películas de delincuentes de este período:

Murder by Contract (1959), de Irving Lerner.
La ley del hampa (The Rise and Fall of Legs Diamond,* 1960), de Budd Boetticher.
The Purple Gang (1960), de Frank McDonald.
Johnny el frío (Johnny Cool, 1963), de William Asher.

El cabo del terror

CAPE FEAR 1962

DIRECCIÓN: Jack Lee Thompson, PRODUCCIÓN: Universal-Melville-Talbot (Sy Barlett). GUIÓN: James R. Webb, según la novela de John D. MacDonald. FOTOGRAFÍA: Sam Leavitt. MONTAJE: George Tomasini. MÚSICA: Bernard Herrmann. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Alexander Golitzen y Robert Boyle. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Gregory Peck, Robert Mitchum, Polly Bergen, Martin Balsam y Telly Savalas. DURACIÓN: 106 min. Blanco y negro.

Si a mediados de los años cincuenta William Wyler conseguía que una familia, asumiendo el papel que correspondería a los agentes de la ley, se enfrentase con éxito a un trío de ex convictos en 37 horas desesperadas (The Desespérate Hours, 1955), a comienzos de la década de los sesenta Jack Lee Thompson vuelve —a partir de un guión de James R. Webb, basado en la novela The Executioners, de John D. MacDonald— a efectuar una variación sobre el mismo tema para describir, en mitad del clima optimista generado por la llegada de Kennedy al poder, los peligros que acechan a la célula familiar norteamericana y los métodos de defensa contra ellos.

Apoyándose en el versátil trabajo fotográfico de Sam Leavitt —el operador, entre otros títulos, de *Anatomía de un asesinato** (1959)—, *El cabo del terror* describe un itinerario que camina desde la plácida luminosidad de una mañana cualquiera, en una pequeña ciudad del sur de Estados Unidos, hasta el clima de pesadilla que envuelve el último tercio de la película, desarrollado en el accidente geográfico que da título al filme. Entre medias queda la presencia inquietante y amenazadora de Robert Mitchum, que interpreta a Max Cody —un ex penado «ordinario, lascivo y salvaje»— en un papel que recuerda al que el propio actor había llevado a la pantalla, como predicador, en *La noche del cazador {The Night ofthe Hunter,* 1955), el cuento maléfico de Charles Laughton que supuso la única incursión de éste en las labores de dirección.

Condenado a ocho años y cuatro meses de prisión por haber agredido a una mujer, Max llega, después de haber redimido la pena, a la ciudad donde reside Sam Bowden (Gregory Peck), el abogado cuyo testimonio provocó su encarcelamiento, para consumar la venganza que ha planeado durante su larga estancia en prisión. Nancy, la hija de Sam, es el objetivo que busca destruir para infligir el mayor daño posible al abogado y toda su estrategia, diseñada de manera perversa e inteligente, parece garantizar la consecución de ese fin.

Frente a ese peligro que llega desde fuera, Sam no duda en saltarse las normas que él mismo dice defender y, primero, se aprovecha de su amistad con el jefe de policía para conseguir que los agentes de la ley acosen a Max; más tarde, trata de comprar su tranquilidad ofreciéndole veinte mil dólares y, por último y antes de tenderle él mismo una trampa, contrata a un grupo de matones para que propinen una paliza al ex recluso.

Aun cuando el discurso ideológico de la película parece trazado desde la óptica conservadora de autodefensa del individuo frente a la carencia de mecanismos legales y policiales para hacer frente a los asesinos —una visión que, más tarde, servirá como coartada para el comportamiento autoritario de los policías justicieros de los años setenta—, las violaciones de la ley que lleva a cabo Sam arrojan algunas sombras de duda sobre su comportamiento Éstas alcanzan su confirmación definitiva en el desenlace de la historia, cuando Sam hace gala de la misma crueldad que Max y decide dejarle vivo no tanto para cumplir la legalidad como para que éste pase el resto de sus días en prisión, sufriendo un castigo semejante al que él mismo trataba de infligir a su víctima.

Hasta que llega este momento, la narración, que flojea algo en su tramo intermedio, va cargándose de tensión para desembocar en ese último tramo donde las sombras, con el reflejo inquietante del agua en el barco flotante, y la figura omnipotente de Max —en cuya dimensión iconográfica aletea una poderosa fuerza sexual que resaltaría, más tarde, Martin Scorsese en el artificioso *remake* que realizara de la película con el título de *El cabo del miedo {CapeFear,* 1991)dominan ya toda la textura visual de las imágenes.

Junto a esa parte del relato, destaca la exposición inicial de la película, donde al hilo de la llegada de Max al pueblo se adelantan, casi como de pasada, algunos elementos que destacan el carácter del personaje (no ayuda a la mujer a quien se cae un libro al suelo y se fija en la joven que pasa por su lado contoneándose) o que revelan algunos nudos de la trama (los ladridos del perro de Nancy que Max matará, a renglón seguido, con estricnina, la referencia a los barcos del muelle donde se producirá el desenlace de la narración...).

En el otro extremo cabe destacar un par de secuencias (la bajada a la cocina de la mujer de Sam, por las escaleras, de noche o la huida por las dependencias del colegio de Nancy) donde el director juega, de manera algo tramposa, con el espectador sometiéndole a un suspense que, en el primer caso, se disuelve en azucarillos y, en el segundo, termina con el atropello sin consecuencias de la joven. Todo ello, también, dentro de un relato presidido por la fisicidad de las imágenes y donde se utiliza a veces, como figura retórica, la apertura de los planos para dejar entrar en ellos la presencia amenazadora de lo extraño. Un elemento foráneo contra el que, a pesar de que los tiempos comenzaban a cambiar, parece que aún había que defenderse de cualquier manera, incluso, parece sugerir la película, saltándose las propias leyes por parte de un abogado.

Otras apariciones de Robert Mitchum en el cine negro:

*Retorno al pasado** (1947), de Jacques Tourneur.
The Racket (1951), de John Cromwell.
Cara de ángel (Angel Face,* 1952), de Otto Preminger.
Perseguida (Second Chance, 1953), de Rudolph Mate.

Código del hampa

THE KILLERS 1964

DIRECCIÓN: Donald Siegel. PRODUCCIÓN: Universal (Donald Siegel). GUIÓN: Gene L. Coon, según el relato de Ernest Hemingway. FOTOGRAFÍA: Richard L. Rawlings. MONTAJE: Richard Belding. MÚSICA: John Williams, DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Frank Arrigo y George Chan. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Lee Marvin, John Cassavetes, Glu Gulager, Angie Dickinson y Ronald Reagan, DURACIÓN: 95 min. Color.

Concebida inicialmente como un programa piloto para la cadena televisiva NBC, *Código del hampa* no sería emitida finalmente por la pequeña pantalla debido, según se alegó en esos momentos, a sus excesivas dosis de violencia. Esta circunstancia hizo posible que la obra de Siegel, concebida en su forma visual (ritmo trepidante, montaje sincopado, *zooms* ocasionales, tomas en helicópteros alternadas con primerísimos planos y con visibles transparencias, colores estridentes) para ser proyectada en este medio, llegase finalmente a estrenarse en las salas de cine.

Remake, en cierto modo, de *Forajidos** (1946) —la película de Robert Siodmak basada en el relato *Los asesinos,* de Ernest Hemingway, y donde el propio Siegel había colaborado escribiendo el primer tratamiento del guión—, la estructura narrativa de *Código del hampa* simplifica la forma de rompecabezas adoptada por su predecesora. Así, reduce de once a tres los *flashbacks* que puntean el relato, concede el protagonismo de la encuesta a los asesinos en vez de al agente de seguros —lo que dota de una motivación suplementaria a la investigación, ya que aquellos buscan a través de ella, fundamentalmente, obtener el botín oculto del atraco— y, por último, transforma al protagonista, que en el trabajo de Siodmak era un boxeador fracasado, en un piloto de carreras.

Como en *Forajidos,* pero sin la brillantez y la densidad conceptual y visual de la primera secuencia de aquella, *Código del hampa* se abre con el asesinato de Johnny North (John Cassavetes) —un antiguo piloto de carreras a quien un accidente privó de competir en los circuitos— por parte de dos pistoleros: Charlie (Lee Marvin) y Lee (Glu Gulager). La resignación con la que la víctima acepta su muerte y el desconocimiento de la persona que los contrató para realizar ese trabajo llevan a la pareja de asesinos a intentar reconstruir la historia de Johnny y, sobre todo, a conseguir el producto del atraco al camión de correos en el que éste participó antes de retirarse al hogar de invidentes, el lugar a donde parece haberlo conducido su ceguera para moverse por la vida.

Siguiendo una estructura de encuesta, la película narra, a través de tres de los participantes en esos sucesos y por medio de los *citados flashbacks,* la historia de amor entre Sheila (Angie Dickinson) y Johnny, los preparativos del atraco y la traición de aquella —que se ajusta al arquetipo de la mujer fatal— y de Browning (Ronald Reagan) para quedarse con el producto del robo. Fuera de estas incursiones en el pasado, queda la investigación que un asesino joven (Lee) y otro más maduro (Charlie) realizan para conseguir el botín mientras que, como un anticipo acaso del deambular de los dos protagonistas de *Pulp Fiction** (1994), ambos conversan sobre las proteínas que contiene la carne, se lavan las camisas en el lavabo, hacen gimnasia en las habitaciones de hotel y tratan, sobre todo en el segundo caso, de asegurarse su futuro con el millón de dólares que intentan recobrar. Sin saberlo, ambos se convierten en ejecutores de un destino que se cobra, en el último momento, la venganza por la traición de la pareja y Charlie acaba con la vida de Sheila y Browning, si bien ni él ni su compañero sobreviven tampoco para disfrutar de su éxito.

Más ligera y superficial que su modelo, menos densa y compleja y, en cambio, más preocupada —como advierte la escena inicial del asesinato, con el plano abiertamente inclinado de los dos criminales atravesando el pasillo del internado— por el envoltorio visual de la historia, *Código del hampa* prescinde de analizar las causas de la criminalidad para, de acuerdo con lo que será una de las características del cine negro a partir de esos años, dedicarse simplemente a mostrar sus efectos. Perdido el referente social de las imágenes, la narración parece vuelta sobre sí misma y la violencia —especialmente presente en el tramo final de la película— se justifica en el propio espectáculo de su despliegue visual en la pantalla.

Historia de traiciones, de ambiciones desmedidas, de mentiras y, también, de amistad —la que une a Johnny y Earl (Claude Atkins), su socio y mecánico—, todos estos componentes no alcanzan, dentro del trabajo de Siegel, la textura dramática que deberían haber logrado, si bien quedan de la película unos métodos de rodaje que se traspasarían luego a otros cineastas, una interesante resolución final, un juego dramático a partir de los colores azul y rojo que revela (en el contraste entre las tonalidades frías y calientes de cada uno de ellos) la dualidad existente dentro de la relación amorosa entre Johnny y Sheila y un asesino a punto de retirarse que trata, antes de su jubilación definitiva, de encontrar la verdad.

Un empeño nuevamente inútil, pero que introduce, dentro de los arquetipos del cine negro, la figura de un asesino escéptico y desengañado, preñado de melancolía y casi existencialista, en cuya construcción se revela esa voluntad autorreflexiva del género sobre sus propios modelos, característica de la modernidad cinematográfica. Su inserción dentro de la historia contribuye a dotar de un tono crepuscular a toda la narración, marcada, como en *Forajidos,* por la presencia de la muerte que persigue a todos los personajes de la película.

Otras aportaciones de Donald Siegel al género:

Riot in Cell Block 11 (1954).
Baby Face Nelson (1957).
Brigada homicida {Madigan,* 1968).
*Harry el Sucio * (Dirty Harry,* 1971).

HARPER 1966

DIRECCIÓN: Jack Smight. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Jerry Gershwin y Elliot Kastner). GUIÓN: William Goldman, según la novela de John Ross MacDonald. FOTOGRAFÍA: Conrad Hall, MONTAJE: Stefan Arnsten. MÚSICA: Johnny Mandel. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Alfred Sweeney. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Paul Newman, Lauren Bacall, Shelley Winters, Arthur Hill y Julie Harris. DURACIÓN: 121 min. Color.

Como si la muerte del investigador privado al viejo estilo que certificaron las imágenes de *Kiss Me Deadly** (1955) marcase momentáneamente (al igual que había sucedido a finales de los años cuarenta con los títulos epilógales de sus homólogos Sam Spade y Philip Marlowe) la defunción del cine de detectives, las pantallas ven asomarse desde ese año tan sólo dos títulos que convenga reseñar: *My Gun is Quick* (1957; George White) y *The Girl Hunters* (1963; Roy Rowland). Dos obras, por otra parte, más bien endebles y protagonizadas, casualmente, por el mismo investigador privado que el filme citado al principio de Robert Aldrich: Mike Hammer.

Habría que esperar hasta 1966 para que, con base en *The Moving Target* (1949) —la excelente novela donde Ross MacDonald creara el personaje de Lew Archer— y con apoyatura en un sólido guión de William Goldman, el cine de detectives experimentase un nuevo y renovado auge tras el éxito que acompañó al estreno de *Harper, investigador privado* y que hizo que, a partir de ese año, las pantallas se poblasen de detectives de estilos tan diferentes como los representados por Tony Rome, Peter Gunn, Shaft o los mismísimos Philip Marlowe y Sam Spade.

Ex delincuente juvenil, ex sargento de policía, ex miembro del contraespionaje y divorciado, Harper (Paul Newman) —cuyo nombre original de Lew Archer parece que fue cambiado a requerimientos del actor, quien creía que le traían buena suerte los títulos que comenzasen por H— se gana la vida como investigador privado en un despacho de Sunset Boulevard (Los Ángeles) con el desencanto y el cinismo de quien sabe (como ilustra ese amplio repertorio de «ex») que vive desplazado y en un tiempo que no es ya el suyo.

La búsqueda de un millonario alcohólico que ha desaparecido es el motor que pone en marcha una débil intriga donde los derroteros de la investigación sirven, ante todo, como marco para mostrar el código ético del personaje, las difíciles relaciones que mantiene con su ex mujer y la extraña fauna de seres que, preocupados ante todo por la posesión del dinero o por el disfrute de las drogas, se pasean por la ciudad de Los Ángeles.

Con un pie en el cine negro clásico —de quien se recupera la figura de Lauren Bacall— y otro pie en los nuevos trabajos, la obra de Smight recoge ecos y citas constantes de las viejas ficciones al mismo tiempo que reflexiona, a veces de manera deliberadamente irónica —como cuando la actriz pregunta a Harper «¿Es usted detective privado?» y éste responde: «Nuevo estilo»—, sobre la evolución del propio género. La nostalgia de que hace gala Harper a lo largo de toda la narración (en busca siempre de esas relaciones perdidas con su mujer, sus amigos y sus antiguos compañeros) puede ser vista, así, como la conciencia que el personaje mantiene de su propio anacronismo y de la imposibilidad de recuperar, en los años sesenta, la vieja figura del investigador privado.

Esta circunstancia confiere a Harper una perspectiva de la que carecen tanto Philip Marlowe como Sam Spade y lo hace, consiguientemente, más humano, más comprensivo y también más escéptico que sus predecesores. De este modo el protagonista es ya no sólo el testigo de los hechos en los que participa o de la podredumbre moral de la sociedad en la que habita, sino también el notario de los cambios producidos entre una época pretérita y la suya propia, cuyas consecuencias siente incluso dentro de sí y de su actividad profesional.

Por ello mismo, puede ser, también, más tolerante con los demás y, al mismo tiempo, más escéptico en cuanto a los resultados de su investigación. Y si decide, finalmente, concluir ésta (aunque, como a Marlowe o a Spade, traten también de apartarle de sus derroteros) es más por el imperativo ético que ata al propio personaje cinematográfico del detective (obligado a llegar siempre hasta el final de sus pesquisas) que por la sujeción a un código del que sabe ya que se encuentra totalmente desfasado o a una resolución que, como conoce asimismo de antemano, deja en pie casi todos los interrogantes.

Aunque no siempre estos elementos se encuentren bien fundidos dentro de la narración, será precisamente la tensión de esta mirada entre el pasado y el presente, entre los viejos y los nuevos arquetipos detectivescos, entre las antiguas ficciones y los cambios evolutivos que venía experimentando el género la que abriera, a partir del trabajo de Smight, nuevas posibilidades para la presencia en las pantallas de los investigadores privados, que podían encontrar ahora, cuando menos, un modelo distinto en el que mirarse. El talante autorreflexivo de la modernidad cinematográfica exigía, en esos momentos, personajes como Harper que fueran capaces de asumir su propio carácter de representación, su configuración como tales «personajes de ficción», y que se cuestionasen su función dentro del relato, algo que no era posible encontrar ya en los viejos arquetipos detectivescos de una sola cara.

La siguiente salida de Harper, casi diez años después, en un filme de Stuart Rosenberg —*Con el agua al cuello {The DrowningPool,* 1975) — no sería ya, sin embargo, tan afortunada y ello a pesar de contar con la presencia de Paul Newman incorporando por segunda vez el papel del detective.

Otros títulos del cine de detectives de este período:

Gunn (Gunn, 1967), de Blake Edwards.
Hampa dorada (Tony Rome, 1967), de Gordon Douglas.
La senda del crimen (P.J., 1968), de John Guillermin.
- Marlowe, detective muy privado (Marlowe, 1969), de Paul Bogart.

A quemarropa

POINT BLANK 1967

DIRECCIÓN: John Boorman. PRODUCCIÓN: Metro Goldwyn Mayer (Judd Bernard e Irwin Winkler). GUIÓN: Alexander Jacobs, David Newhouse y Rafe Newhouse, según la novela de Richard Stark. FOTOGRAFÍA: Philip H. Lathrop. MONTAJE: Henry Berman. MÚSICA: Johnny Mandel. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: George W. Davis y Albert Brenner. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Lee Marvin, Angie Dickinson, Keenan Wynn, Carroll O'Connor y Lloyd Bochner. DURACIÓN: 92 min. Color.

La resaca de la persecución macartista y la propia evolución del género literario se traduce, en el terreno de la novela negra, en una renovación de sus contenidos críticos que viene de la mano de autores como Richard Jessup, Sam Ross, Charles Williams y Lionel White, entre otros. Este impulso regenerativo vendrá a coincidir, en la primera fase de su evolución, con el auge de los movimientos contestatarios y de la cultura *underground* de los años sesenta, lo que confiere una dimensión distinta a la crítica social omnipresente en estas narraciones al mismo tiempo que introduce otros elementos nuevos dentro de los temas habituales de sus ficciones. Chester Himes —con la serie protagonizada por la pareja de detectives negros formada por Coffin Ed Johnson y Grave Digger Jones— y Donald E. Westlake son los representantes máximos de esta nueva tendencia que, además de abordar problemas como el del racismo, va derivando, poco a poco, hacia una suerte de pesimismo radical en sus planteamientos.

El segundo de estos escritores, adoptando el seudónimo de Richard Stark, daría origen a una serie de obras protagonizadas por un delincuente llamado Parker y enfrentado, en sus páginas, a los designios de una poderosa organización de tintes mañosos. Sería precisamente *The Hunter,* la novela que inauguraba la saga sobre este personaje, el origen del guión que, cambiando el nombre de su protagonista por el de Walker y operando algunos cambios arguméntales muy significativos, John Boorman llevaría a las pantallas con el título *de A quemarropa.*

Incorporando a dos de los actores protagonistas de *Código del hampa** (1964) y siguiendo, en cierto modo, la estela del éxito del trabajo de Donald Siegel, la película narra, en el prólogo, la traición que sufre Walker (Lee Marvin) por parte de su mujer —Lynne (Sharon Acker)— y de su mejor amigo —Reese (John Vernon) — para centrarse después en la historia de la venganza que aquel lleva a cabo —con la ayuda de Chris (Angie Dickinson), la hermana de Lynne— para recuperar la parte del botín sustraída por su mujer y su amigo. En su andadura, Walker se enfrenta con la poderosa organización criminal a la que Reese pertenecía, mientras ve cómo su camino se jalona de cadáveres —asesinados, curiosamente, por otros— y contempla la imposibilidad, casi material, de recuperar su parte del robo.

En el universo que describen las imágenes, las relaciones humanas se han sustituido por el poder del dinero que, sin embargo, se encuentra ya tan mercantilizado que ni siquiera es posible acceder a su disfrute. Las organizaciones mañosas, por su parte, se han transformado en poderosas sociedades anónimas, que cuentan con edificios inexpugnables como sedes y que se han hecho con el control entero de la sociedad dentro de un entramado que recuerda, lejanamente, al descrito en *El proceso* por Kafka.

Los miembros de la organización —como un anticipo, acaso, de los poderosos ejecutivos de la saga de *Elpadrino-* son ahora hombres de negocios que forman parte de una estructura jerarquizada, donde cada decisión debe formar parte de una estrategia directiva y cada disposición de fondos avalada por varias firmas. El individuo aislado no existe ya como tal, y sólo queda una superestructura empresarial que parece no tener siquiera una cabeza visible y que únicamente se preocupa de los beneficios y de la rentabilidad de sus negocios, cualesquiera que sean éstos.

La verdadera resonancia que la película tuvo en el momento de su estreno no radicaba, sin embargo, en la descripción de ese mundo deshumanizado, sino en las innovaciones formales y visuales que, siguiendo las influencias del cine europeo de esos momentos y de directores como Resnais o Antonioni, entre otros, hacían gala sus imágenes. El trabajo de Boorman parece convertido, de este modo, en una especie de repertorio de todo el sistema de rupturas implícito en la modernidad cinematográfica que, de manera menos apabullante, se venía reflejando ya desde los años cincuenta en la propia evolución del cine negro.

El rechazo de la trama novelesca, la ruptura de la causalidad y del tiempo y del espacio narrativos, la presencia obsesiva de la cámara (con *zooms,* tomas con teleobjetivos, fondos o primeros planos desenfocados) y la exhibición, sin ambages, de la propia factura formal del filme son algunos de los numerosos elementos que, como reflejo también del final del estilo clásico, Boorman emplea en *A quemarropa* con una voluntad autoral que, a su vez, se encontraba también presente en el sistema teórico de los llamados «nuevos cines». Aunque presentes a lo largo de toda la narración, la proliferación de estos procedimientos se hace realmente presente en la primera parte de la película —con un ligero repunte en su tramo final— mientras que, a medida que avanza ésta, la narración adopta un tono menos estridente y sigue unas pautas, por decirlo así, más normalizadas.

Con todo, estas innovaciones formales parecen responder más a un deseo de originalidad del propio director —y a los intentos de renovación del cine americano que, aun dentro de la conservadora Metro Goldwyn Mayer, buscaba abrirse camino en esos momentos en otros mercados— que a las necesidades intrínsecas del relato. No obstante, buena parte de estos procedimientos —hoy envejecidos muchos de ellos-permanecen integrados dentro de una narración que se encuentra a caballo entre el sueño y la realidad y donde la andadura de Walker —un muerto en vida y un peón cuyos hilos mueve la propia organización— puede contemplarse también, y en cierto modo, como una pesadilla que transcurre sólo en su cabeza o que en ésta toma nuevas formas.

Esa especie de atmósfera onírica y deshumanizada planea, además, sobre las imágenes, dota a éstas de una especial frialdad (jugando tanto con la paleta cromática empleada por Boorman como con la composición desdramatizada que Lee Marvin hace de su personaje) y consigue expresar de manera casi física, como en el caso de la secuencia de la pelea en el club de El Cinematógrafo, el ejercicio de la violencia. Con mayor o menor justificación, pues, *A quemarropa* venía a proponer una nueva manera de abordar los contenidos del género que, en cierta forma, suponía una confirmación del camino emprendido por *Código del hampa* y cuya influencia se dejaría sentir, al menos, durante un breve período de tiempo en otras producciones posteriores.

Otras apariciones de Lee Marvin:

Los sobornados {The BigHeat,* 1953), de Fritz Lang.
Sábado trágico (Violent Saturday,* 1955), de Richard Fleischer.
I Died a Thousand Times (1955), de Stuart Heisler.
Código del hampa (The Killers,* 1964), de Donald Siegel.

A sangre fría

IN COLD BLOOD 1967

DIRECCIÓN: Richard Brooks. PRODUCCIÓN: Columbia (Richard Brooks). GUIÓN: Richard Brooks, según la novela de Truman Capote, FOTOGRAFÍA: Conrad Hall, MONTAJE: Peter Zinner. MÚSICA: Quincy Jones, DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Robert Boyle. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Robert Blake, Scott Wilson, John Forsythe, Paul Stewart y Gerald S. O'Loughlin. DURACIÓN: 134 min. Blanco y negro.

Tras el éxito de crítica y de ventas de su primera novela, *Otras voces, otros ámbitos* (1948), dada ala imprenta cuando Truman Capote contaba sólo veinticuatro años, éste inicia una década de investigaciones donde publica relatos, ensayos, comedias, guiones cinematográficos y, por último, una novela de enorme repercusión popular también: *Desayuno en Tiffany's.* Casi a continuación el escritor abandona esta vía, donde parecía tener el éxito asegurado, y, alentado por su afición al periodismo y por los contornos del propio suceso, se sumerge en una costosa investigación, que dura más de seis años, para publicar una «novela real», una especie de crónica documental novelada, con el título de *A sangre fría* y donde describe un extraño caso de asesinato acaecido en un aislado paraje de Kansas en 1959.

Sobre esa sólida base narrativa —que venía a confirmar, por otra parte, la traslación al cine criminal de una serie de obras de escritores no relacionados de manera directa con el cultivo de la novela negra—, Richard Brooks produce, escribe y dirige uno de sus trabajos más sólidos y realiza, de paso, una excelente versión cinematográfica del relato, respetando, en gran parte, el espíritu original de éste.

El estúpido asesinato de la familia Clutter por parte de dos delincuentes de tan poca monta como su botín (un aparato de radio, unos prismáticos y treinta y cuatro dólares) y la posterior detención y ejecución de ambos en la horca constituye la materia argumental del trabajo de Richard Brooks. Respetando la división en cuatro bloques del texto de Truman Capote, pero alterando la disposición del material narrativo dentro de ellos, A sangre fría describe primero el viaje de Perry (Robert Blake) y Richard (Scott Wilson), la pareja de asesinos, hacia la granja de los Clutter. A partir de ahí la historia elide el suceso principal y se centra en mostrar la investigación policial que conduce a la detención de ambos, el interrogatorio y la conducción a Kansas de los dos criminales (con una incursión enflashback para presentar el modo en el que se cometieron los cuatro asesinatos) y, por último, la estancia en prisión de Dick y Perry hasta la ejecución de la pena capital.

En la narración de los sucesos la película adopta, siguiendo el esquema del texto de Truman Capote, diversos puntos de vista que, además de permitir abordar éstos desde diferentes enfoques, posibilita presentar los hechos sin enjuiciar moralmente a los autores de los crímenes y tratando de analizar las causas que dieron lugar al desbordamiento de la violencia.

De este modo, en el primer bloque se sigue la andadura de los dos delincuentes a la granja mientras se muestra la vida hogareña de la familia y el espectador contempla cómo el relato va cargándose progresivamente de tensión, a medida que se van conociendo los planes y la personalidad desequilibrada de ambos. El segundo bloque, por su parte, adopta el punto de vista de la investigación desarrollada por el equipo del inspector Dewey (John Forsythe) a la vez que se describe el itinerario seguido por Dick y Perry y se profundiza en el pasado familiar de la pareja en busca de la fractura que les condujo a cometer ese inexplicable crimen. Las dos líneas se juntan en el tercer apartado, con la confesión de ambos y la reconstrucción del asesinato múltiple, para desembocar en un último bloque donde, utilizando como conductor de la narración a un periodista que sigue de cerca todo el caso, se describe la crueldad de la pena capital y de un sistema que acaba cargando a sus espaldas con la muerte de cuatro inocentes y de dos culpables.

Evitando las sofisticaciones formales de títulos como *Código del hampa** (1964) o *A quemarropa** (1967), Richard Brooks aprovecha el espléndido trabajo fotográfico de Conrad Hall para trazar, desde los contornos del blanco y negro, una dura disección de la sociedad norteamericana, de los males que aquejan a ésta (la miseria, el alcohol, la desintegración familiar, el poder del dinero e, incluso, el racismo) y, sobre todo, de los mecanismos represivos inhumanos empleados para acabar con la delincuencia. La óptica liberal y progresista desde la que se realiza el retrato de Dick y Perry dirige una mirada sobre los dos asesinos moralmente irreprochable, lo que no impide ocultar el horror del crimen estúpido cometido por ambos, dos individuos que, sin saberlo acaso, tratan de vengarse de una sociedad que los ha expulsado de su seno.

Para ellos, sin embargo, no hay ninguna posibilidad de escape y aunque consiguen llegar a México (la tierra de promisión de tantas películas del cine negro), al final deben regresar a su país pues allí tampoco hay lugar para otra cosa que no sea para radicar sus sueños irrealizables: recuperar el tesoro de Hernán Cortés. Un guión muy bien trabado —rápido y directo, sin lugar para las digresiones y centrado en presentar siempre los sucesos más relevantes para la comprensión y el desarrollo narrativo de la historia— y una realización igualmente brillante, con secuencias tan difíciles de resolver, de cara a la comprensión del espectador de las motivaciones del crimen, como la reconstrucción del asesinato de la familia Clutter, sirven de soporte a un título mayor dentro del cine negro. Un género que, a su manera, continuaba su andadura ecléctica desde el final del período clásico y era capaz de albergar ya en su seno obras tan personales y tan libres como el trabajo de Richard Brooks, que, pese a todo, trataba de recobrar las mejores esencias de éste convirtiéndole, de nuevo, en testigo de su tiempo.

Otros títulos del cine de delincuentes de este período:

El cabo del terror (Cape Fear,* 1962), de Jack Lee Thompson.
A quemarropa (Point Blank,* 1967), de John Boorman.
El estrangulador de Boston (The Boston Strangler, 1968), de Richard Fleischer.
Así no se trata a una dama (No Way to Treat a Lady, 1968), de Jack Smight.

BONNIE AND CLYDE

DIRECCIÓN: Arthur Penn. PRODUCCIÓN: Warner Bros.-Seven Arts-Tatira-Hi11er (Warren Beatty). GUIÓN: David Newman y Robert Benton. FOTOGRAFÍA: Burnett Guffey. MONTAJE: Dede Alien, MÚSICA: Charles Strouse. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Dean Tavoularis. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Warren Beatty, Faye Dunaway, Gene Hackman, Estelle Parsons y Michael J. Pollard. DURACIÓN:

111 min. Color.

Después del auge que viven en la pantalla, a finales de los años cincuenta, las biografías de gángsteres famosos de la época de la Prohibición, a partir de 1961 se produce una cierta paralización de este tipo de obras hasta que en 1967 ven la luz *La matanza del día de San Valentín {The St. Valentine's Day Massacre;* Roger Corman) —una nueva recuperación de la figura de Al Capone— y *Bonniey Clyde,* el trabajo de Arthur Penn cuyas innovaciones formales marcarían buena parte del desarrollo posterior del género.

Sobre un guión de David Newman y Robert Benton, cuya dirección se ofreció inicialmente a Francois Truffaut, y con el precedente del trabajo anterior de William Witney —*The Bonnie Parker Story* (1958)—, la película se traslada al territorio de la delincuencia rural en el Medio Oeste norteamericano, durante la Depresión subsiguiente al hundimiento de la Bolsa de Nueva York en 1929, para narrar la historia de la famosa pareja de atracadores formada por Bonnie Parker (Faye Dunaway) y Clyde Barrow (Warren Beatty).

Lírico, poético y emotivo, el filme describe, sin una sujeción estricta a los hechos históricos, el itinerario vital de estos dos seres desde que se conocen de forma fortuita hasta su acribillamiento a balazos en una carretera perdida. Productos típicos de la miseria económica de su entorno —Clyde es capaz, incluso, de reconstruir, sin conocerla, la historia de Bonnie porque el suyo es el pasado de todas las chicas de su edad —, ambos deciden abrirse camino a balazos en busca de un futuro que la vida les hurta en los malos tiempos que les ha tocado vivir. Los dos largos travellings laterales que siguen el deambular de la pareja el día de su encuentro parecen sellar, visualmente, el destino inseparable de ambos seres y el recorrido, siempre hacia adelante y siempre huyendo, que describirán sus vidas a partir de ese momento.

Como demuestran, sin embargo, el primer atraco a un banco que acaba de quebrar y la feroz resistencia que opone al robo el dueño de una tienda de ultramarinos, los botines que pueden obtenerse de ese modo en un país en ruinas apenas alcanzan mucho más que para ir tirando y para continuar escapando del cerco policial y de los cazadores de recompensas, que sobreviven también, a su modo, con ese tipo de trabajos. La crítica social y la denuncia de la actuación de las fuerzas policiales, que, según afirma Clyde, protegen sobre todo las propiedades de los ricos, se conjuga de este modo con la aproximación histórica a una época (las imágenes muestran, en diversos momentos, los carteles electorales de la campaña de Roosevelt, las familias de granjeros sin tierras vagando por los caminos polvorientos y la pobreza del entorno) y todo ello dentro de una narración presidida por la historia de amor de dos seres en un mundo que, como casi siempre en Arthur Penn, resulta hostil para la pareja.

Si la impotencia de Clyde parece justificar su carrera delictiva, el arma que blande (utilizada deliberadamente como símbolo fálico en el primer encuentro entre ambos) será el objeto de interés por parte de Bonnie y el punto de partida para la introducción de ésta en la senda atracadora de su acompañante. Asimismo, la voluntad de Clyde por construir una familia a su alrededor —con su hermano (Gene Hackman) y la mujer de éste (Estelle Parsons)— guarda correspondencia con la huida de Bonnie para encontrarse con su madre y ambos deseos desvelan, en cierto modo, el desamparo de uno y de otro a la vez que introducen una voluntad de reflexión acerca de algunos elementos narrativos y formales característicos de los códigos del género.

De este modo, entre las fotografías que puntean los títulos de crédito hasta la secuencia final de la muerte de la pareja, rodada a cámara lenta y con distintos emplazamientos de cámara, la película utiliza una amplia batería de recursos formales que, rompiendo el efecto de realidad característico del cine clásico, reclama la atención del espectador no sólo ante la historia que se ofrece a sus ojos, sino también, conforme a lo que será una de las características de la modernidad cinematográfica, a la manera de contar la misma.

Igualmente, la mezcla de géneros y de registros (comedia, drama, tragedia) de que hace gala la película revela esta misma intención, esta voluntad de distanciamiento de la historia narrada, a la que se superpone una brutal exposición de la violencia, especialmente presente en la escena final de la película, con los cuerpos de Bonnie y Clyde contorsionándose como muñecos rotos mientras reciben una verdadera lluvia de balazos que la cámara lenta prolonga hasta el infinito. Un ensañamiento que tiene su preludio en la secuencia donde las fuerzas policiales destruyen el vehículo donde huye la banda y que culmina con la muerte —mostrada con crudeza— del hermano de Clyde y las heridas que reciben tanto éste como Bonnie.

Sobre esa multiplicidad de recursos utilizados en el filme, sobre el halo poético que se desprende de la historia y sobre la voluntad estética que preside la narración se funda la influencia que *Bonnie y Clyde* ejercería sobre muchos otros títulos posteriores que, sin embargo, revelan, con más frecuencia de lo deseable, la dificultad para conseguir la trabazón interna que, pese a todo, refleja el trabajo heterodoxo de Arthur Penn.

Otras incursiones de Arthur Penn en el thriller.

La jauría humana (The Chase, 1966).

La noche se mueve {Night Moves,* 1975).

En el calor de la noche

IN THE HEAT OF THE NIGHT 1967

DIRECCIÓN: Norman Jewison. PRODUCCIÓN: United Artists y Mirisch (Walter Mirisch). GUIÓN: Sterling Silliphant, según la novela de John Ball. FOTOGRAFÍA: Haskell Wexler. MONTAJE: Hal Ashby. MÚSICA: Quincy Jones, DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Paul Greesse. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Sidnev Poitier, Rod Steiger, Warren Oates, Quentin Dean y William Schallert. DURACIÓN: 109 min. Color.

Casi una década antes de que la película llegue a las pantallas, a finales de los años cincuenta, Martin Luther King y las organizaciones estudiantiles inician un movimiento de protesta en favor de los derechos civiles de los negros que, en 1963, ha adquirido ya casi tintes de rebelión y que obliga a la redacción de un proyecto de ley donde se recogen, por parte de la administración Kennedy, algunas de las principales reivindicaciones planteadas por esos colectivos. Tras el asesinato del presidente en Dallas, el 22 de noviembre de 1963, Lyndon B. Johnson asume su puesto al frente de la nación y consigue que, al año siguiente, el Congreso apruebe el proyecto, cuya promulgación llega, sin embargo, demasiado tarde y no consigue satisfacer muchas de las pretensiones de la minoría negra.

El llamamiento al *Black Power* de Stokely Carmichael en 1966, la fundación de los *Black Panthers* ese mismo año y el nacionalismo negro que predica, desde su *Autobiographie* (1965), Malcom X vienen, por una parte, a demostrar la pérdida de influencia del movimiento de la no violencia y de la integración sin traumas, preconizado por Martin Luther King y otros líderes negros, y dan aliento, por otra, al estallido de un gran número de motines, a lo largo de toda la nación, durante esos años.

En mitad de ese clima de confrontación violenta, que provoca la retirada del movimiento de parte de la población blanca que apoyaba la lucha por la igualdad de derechos, Norman Jewison filma *En el calor de la noche,* una obra trazada desde una supuesta óptica comprometida con la minoría negra, protagonizada por un policía de esa misma raza —interpretado por Sidney Poitier— y que obtiene un gran éxito de crítica y de público, corroborado posteriormente con los cinco Osear que recibe de la Academia en la edición de ese año.

La llegada casual del inspector Virgil Tibbs (Sidney Poitier) a la ciudad de Sparta, en Mississippi, pone en marcha la narración. Su motor, aparente, es la investigación de un asesinato, si bien sus verdaderos derroteros se deslizan por la vertiente de mostrar el enfrentamiento (también más artificioso que real) entre los métodos y las actuaciones de un detective de homicidios urbano, inteligente y negro, y un policía local —Gillespie (Rod Steiger)— blanco, impetuoso, honesto a su manera y bastante menos hábil que su compañero forzoso.

Al lado de ambos elementos, la película presenta también unas buenas dosis de conflicto racial, unas gotas de crítica a los métodos policiales empleados, sobre todo, por Sam Wood (Warren Oates), unos aromas de enfrentamiento entre el mundo antiguo y el moderno que representan, sucesivamente, el rico algodonero Mr. Endicott (Larry Gates) y el asesinado Mr. Colbert y algunos ingredientes más que no llegan, sin embargo, a combinar demasiado bien entre ellos, produciendo un cóctel difícil de digerir a pesar de de su apariencia y del momentáneo éxito de la fórmula.

Un aparato de aire acondicionado que necesita ser engrasado diariamente, una mesa con una pata rota, una puerta que no cierra bien y una conversación entre Virgil y Gillespie son los únicos elementos impostados, traídos desde fuera, que hacen referencia al pasado roto del policía blanco. Con ello se trata, de manera infructuosa, de dar corporeidad a un personaje que carece de esa fuerza interna y que, por lo tanto, no puede contrarrestar la visión maniquea —de policía íntegro, profesional y muy inteligente— desde la que se traza la figura de Virgil Tibbs, muy superior en todos los aspectos al resto de sus colegas de la otra raza.

Igualmente, el racismo con el que se comportan las gentes del lugar apenas aporta otra cosa que color de ambiente a la narración, sin que verdaderamente pueda considerarse que este asunto se encuentre integrado dentro de la intriga dramática, que fluye por otros derroteros, con dos falsos culpables y una resolución final que se introduce artificialmente en la última parte de la película.

A su vez, el personaje del todopoderoso Endicott —a quien se presenta, como explícita referencia al general Sternwood de *El sueño eterno** (1946), en un invernadero donde sólo se cultivan orquídeas— no sirve más que para aludir a una supuesta actitud vengativa de Virgil Tibbs —semejante, pues, en este aspecto a los desengañados policías blancos— sin que tampoco este conflicto racial y de clase alcance la importancia que podría tener dentro de la narración. Puede decirse, por lo tanto, que todos estos atributos de la película no son más que aditamentos traídos de un sitio y de otro, colocados de una determinada manera que parece hacerlos encajar entre sí, pero que, al final, se revelan como lo que son, simples y sencillos adornos.

En cualquier caso, la visión que se ofrecía, en esos momentos, de un policía negro —y, en cierto modo, del racismo latente en el profundo sur de Estados Unidos— era tan novedosa que el filme conseguiría conectar con un público que empezaba a necesitar, acaso entonces con más urgencia que en épocas anteriores, conocer otros enfoques de la realidad de su país, aunque ésta fuera tan astutamente manipuladora como la ofrecida por Norman Jewison, que parecía hablar precisamente de esos temas candentes, pero que, sin embargo, no entraba a analizar a fondo las raíces del problema.

Sea como fuere, lo cierto es que la película (a pesar, también, de su desaliño formal) alcanzó tanta popularidad como para ofrecer dos nuevas secuelas con el mismo personaje y con el mismo actor como protagonistas —*Ahora me llaman señor Tibbs (They CallMeMister Tibbs,* 1970; Gordon Douglas) y *El inspector Tibbs contra la organización (The Organization,* 1971; Don Medford)— y para abrir, de paso, la espita de la serie de policías o de detectives negros que, a partir de entonces, comenzaron a pasearse por las pantallas cada vez con más frecuencia.

Otros títulos con protagonismo de policías o detectives negros:
Algodón en Harlem (Cotton Comes to Harlem, 1970), de Ossie Davies.
Tic, tic, tic (Tic, tic, tic, 1970), de Ralph Nelson.
Shaft (Shaft, 1971), de Gordon Parks.
Shaft vuelve a Harlem (Shaft's BigScore, 1972), de Gordon Parks.

MADIGAN 1968

DIRECCIÓN: Donald Siegel. PRODUCCIÓN: Universal (Frank P. Rosenberg). GUiON: Henri Simoun y Abraham Polonsky, según la novela de Richard Dougherty. FOTOGRAFÍA: Russell Metty. MONTAJE: Milton Shifman. MÚSICA: Don Costa, DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Alexander Golitzen y George C. Webb. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Richard Widmark, Henry Fonda, Michael Dunn, Inger Stevens y Harry Guardino. DURACIÓN: 100 min. Color.

Como una especie de cajón de sastre donde caben paños de todas las medidas y calidades, el cine policial de los años sesenta es, de todas las corrientes del cine negro, aquella que exhibe una mayor diversificación de sus productos y un mayor eclecticismo a la hora de escoger sus vías de evolución y de desarrollo.

Esta variedad de propuestas facilita que, dentro de sus márgenes holgados, convivan durante este período retratos apologéticos de los agentes de la ley junto a visiones más o menos críticas del trabajo desarrollado por éstos, policías honestos y atribulados frente a justicieros que exhiben métodos de actuación fascistas o parafascistas, individualistas impenitentes frente a agentes que, como en la vida real, patrullan en parejas y agentes de raza blanca junto o, más bien, enfrente de colegas de raza negra.

En la confluencia de filmes protagonizados por una pareja de policías con aquellos otros que ponen su acento en la crítica de los métodos policiales o que reflejan la vida diaria de las ajetreadas comisarías se sitúa *Brigada homicida,* una obra de Donald Siegel basada en un guión de Henri Simoun y Abraham Polonsky (un célebre represaliado de la persecución macartista y recuperado aquí para el cine tras un largo período en las listas negras). El trabajo de todos ellos da como resultado una película que asume su propio carácter de encrucijada y que anticipa también, en el retrato de su pareja protagonista, algunos de los rasgos brutales del policía justiciero que se adueñará de las pantallas a partir de los años setenta.

Desarrollada a lo largo de los tres últimos días de la vida del agente de policía Dan Madigan (Richard Widmark), la película narra la investigación que éste y su compañero Rocco Bonaro (Harry Guardino) llevan a cabo durante este corto lapso de tiempo para detener a Barney Bennesch (Steve Inhart), un peligroso criminal que se escabulle de sus manos en la escena inaugural del filme.

Al mismo tiempo que se desarrollan las pesquisas de ambos, la película presenta, de manera entreverada, el infierno conyugal en el que se ha convertido el matrimonio de Madigan, el contraste entre la vida sin horizontes de los agentes y la existencia más confortable de sus superiores y, por último, un caso de corrupción policial de un inspector jefe que queda tapado en los despachos de sus colegas de escalafón. Al final, la investigación da sus frutos, pero la detención de Barney Bennesch se salda con la muerte de éste y de Dan Madigan y con las palabras de desprecio que Julia (Inger Stevens), la mujer del policía, dirige a los jefes de su marido, insensibles, pese a todo, ante el sufrimiento de sus subordinados y de sus familiares.

Violento y algo brutal en sus métodos de actuación contra la delincuencia, Madigan vive exclusivamente para su trabajo, quizás porque ésta es la única manera que tienen los policías de a pie de poder ejercer su oficio en el cine de esos años. Como consecuencia de ello, carece de vida privada, no puede prestar atención ni a su mujer —sometida, incluso, al acoso de alguno de sus colegas— ni a su amante y, al final, acaba sacrificado en aras de su profesión y de un supuesto código de valor que lo conduce a rechazar, en el desenlace de la historia, el chaleco antibalas que podría haber salvado su vida.

Más comprensivo, más maleable y, por ello mismo, más dispuesto a llegar a compromisos incluso con la corrupción, Anthony Russell (Henry Fonda) refleja de manera metonímica, desde el puesto de comisario jefe con el que gobierna los destinos de Madigan y Bonaro, la existencia más confortable de que disfrutan los altos mandos. Éstos pueden tener ya una vida privada, contar también con sus propias amantes y, como ejemplifica su rechazo de la dimisión del inspector jefe Kane (James Whitmore) tras enterarse de que éste se encuentra inmerso en un caso de corrupción para salvar a su hijo, perdonar las faltas de sus colegas del mismo rango, ese puesto al que Madigan —en su estudio diario del escalafón— aspira infructuosamente a llegar.

Siegel remarca las diferencias entre ambos estratos tanto de manera conceptual dentro de la narración como de manera visual en las imágenes, confiriendo un ritmo más frenético y crispado a las secuencias protagonizadas por la pareja de policías y un aire más sosegado cuando el papel principal le corresponde a Russell. En el fondo, sin embargo, esta dicotomía no resulta tan sencilla de establecer, pues si bien Madigan se muestra más honesto y comprometido con su oficio que su superior, éste se presenta más comprensivo y menos brutal que su subordinado, aunque, a cambio, su actitud sea más tolerante con la corrupción.

En todo caso, lo que el comportamiento de uno y de otro viene a demostrar, desde la diferente posición jerárquica de ambos, es que no hay lugar ya, en esos años, para la integridad sin tacha del trabajo policial y que los miembros del cuerpo se comportan, inevitablemente, de la misma manera que la sociedad en la que viven, cada vez más violenta y cada vez más dispuesta a transigir con las pequeñas o las grandes corruptelas. El asesinato de Kennedy parecía extender, de este modo, un velo de sombras sobre el comportamiento o, incluso, la participación de las fuerzas del orden en el magnicidio y un halo de pesimismo envolvía ahora el futuro del país, que comenzaba a vivir con zozobra el desarrollo de la guerra de Vietnam como telón asiático de fondo.

Otros títulos del cine policial de este período:

En el calor de la noche (In the Heat ofthe Night,* 1967), de Norman Jewison.

El detective (The Detective,* 1968), de Gordon Douglas.

Bullit (Bullit, 1968), de Peter Yates.

La jungla humana (Coogans Bluff, 1968), de Donald Siegel.

THE DETECTIVE 1968

DIRECCIÓN: Gordon Douglas. PRODUCCIÓN: 20th Century Fox-Arcola-Millfield (Aaron Rosenberg). GUIÓN: Abby Mann, según la novela de Roderick Thorp. FOTOGRAFÍA: Joseph Biroc. MONTAJE: Robert Simpson. MÚSICA: Jerry Goldsmith. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Jack Martin Smith y William Creber. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Frank Sinatra, Lee Remick, Jacqueline Bisset, Ralph Meeker y Tony Musante. DURACIÓN: 114 min. Color.

A partir de un relato de Roderick Thorp titulado *Los detectives,* Abby Mann (una víctima de la persecución macartista al igual que Abraham Polonsky) escribe un guión que avanza todavía un paso más allá en la crítica del estamento policial que su compañero de lista negra acaba de trazar —en colaboración con Henri Simoun— en *Brigada homicida** (1967) e incrementa el pesimismo con el que se contemplaba, en esos momentos de crisis, la actuación de las fuerzas de la ley. Gordon Douglas es el director encargado de llevar a las pantallas el texto de Abby Mann con el título de El detective y con Frank Sinatra encarnando, por tercera vez consecutiva tras*Hampa dorada* (Tony Rome, 1967) y *La mujer de cemento* (Lady in Cement, 1968), el papel protagonista en un trabajo del realizador.

Estructurada en dos partes casi simétricas, la película describe la andadura del desengañado sargento de policía Joe Leland (Frank Sinatra) a través de la incursión de las imágenes en su vida privada y en un par de casos de asesinato en los que interviene, al menos aparentemente, con notable éxito.

Con la figura de Leland como eje conductor del relato, la historia narra, en su primer bloque, la investigación que éste realiza del homicidio de un adinerado homosexual por el que, gracias a su intervención, resulta condenado un psicópata llamado Félix (Tony Musante). Dos incursiones en *flashback* sirven, como en el cine negro clásico, para mostrar las dos rupturas que anidan en el escepticismo y en el desengaño de que hace gala el personaje: un caso de corrupción policial y la ninfomanía de Karen (Lee Remick), su mujer, de la que acaba separándose por este motivo.

Ascendido a teniente por su éxito en la detención y posterior confesión de Félix, Joe Leland investiga, en la segunda parte de la película (situada un par de años después), el suicidio de un rico empresario —Colin MacIver (William Windom)— que tiene visos de asesinato. En el curso de sus pesquisas, el protagonista descubre, por medio una vez más del recurso al *flashback,* que aquel fue en realidad el autor de la muerte del homosexual y una oscura trama —oculta bajo el nombre de «Arco iris»— en la que participan políticos, hombres de negocios y miembros de importantes confesiones religiosas y cuyo objetivo es la compraventa especulativa de terrenos. Joe revela a la prensa el error cometido por él mismo, deja al descubierto la trama mañosa y, finalmente, abandona la policía al descubrir que no puede mejorar la situación desde ese puesto y que se encuentra también contaminado de la corrupción que se respira en el ambiente.

Sátira feroz, crítica y desencantada de unas fuerzas de la ley que sólo parecen aplicar ésta contra los más débiles o los marginados, *El detective* presenta un catálogo de policías que dejan poco espacio para el optimismo sobre el futuro del cuerpo. Así, Curran (Ralph Meeker) es el iceberg de una corrupción generalizada que, según él mismo afirma, afecta a la mitad del departamento; Robbie (Al Freeman, jr.) utiliza, tan sólo dos años después de su ingreso en la institución, métodos aprendidos de los nazis en sus interrogatorios para conseguir, como Leland, el ascenso; Néstor (Robert Duvall) trata con crueldad a los homosexuales y a los detenidos y el capitán Farrell (Horace McMahon), por último, trata de llegar a la jubilación, aunque eso signifique transigir con los poderes públicos y con las corruptelas de su departamento.

Frente a la herencia idealizada del trabajo policial recibida de su padre (también miembro del cuerpo), Leland realiza un tránsito hacia la lucidez en el que poco a poco va descubriendo no sólo que el trabajo de las fuerzas de la ley resulta inútil, sino también clasista y represivo. El filme, sin embargo, va más allá aún de este retrato pesimista de una institución como la policía y presenta una sociedad donde la prostitución y el consumo de drogas van en aumento, donde los psiquiatras se dejan comprar y los tribunales condenan y ejecutan a pobres tipos, donde los políticos, empresarios y líderes religiosos forman *trust* especulativos y donde los crímenes en la ciudad se ejecutan a un ritmo constante de dos a la semana. En definitiva, y en palabras de Leland: «Un mundo enfermo y que se agrava por momentos».

Apoyada en unos buenos diálogos, en una realización que busca, desde la abundancia de planos medios y largos, una cierta distancia en relación con los acontecimientos narrados y en los aromas del mejor cine negro, la película traza el retrato de un personaje que, como anuncia el título de la película y la configuración del propio arquetipo, cumple, como los detectives, una función de testigo de la corrupción reinante, frente a la que, también como aquellos, no puede hacer tampoco casi nada.

Su localización narrativa dentro de una comisaría sirve, sin embargo, para acentuar el retrato crítico de este colectivo, una especie de microcosmos condensado de los males que aquejan al país en esa coyuntura histórica. El discurso moral se entrecruza, de este modo, con un retrato personal que parece concebido también desde los mismos parámetros, sin concesiones y sin salidas fáciles para Leland y Karen o para el inicio de una relación amorosa del detective con Norma MacIver (Jacqueline Bisset). Al final, éste, incapaz de comprender los problemas psicológicos de su mujer, consigue descubrir, sin embargo, que él mismo ha participado de idéntico clima competitivo que sus compañeros, que ha sido, igualmente, el instrumento ciego de una oscura trama y que, finalmente, para ser útil a la sociedad hay que militar en otros campos diferentes al policial. Una dura lección y un título de cierta resonancia en su momento, cuya huella posterior puede rastrearse hasta en un trabajo tan aparentemente alejado de éste como *Instinto básico** (1993).

Otras aportaciones de Gordon Douglas al género:

I Was a Communist for the FBI(1951).
Corazón de hielo (Kiss TomorrowGoodbye, 1952).
Silvia (Sylvia, 1965).
Masacre (Slaughters Big Ripp-Off, 1973).

FRENCH CONNECTION 1971

DIRECCIÓN: William Friedkin. PRODUCCIÓN: 20th Century Foxy Philip D'Antoni (Philip D'Antoni). GUIÓN: Ernest Tidyman, según la novela de Robin Moore. FOTOGRAFÍA: Owen Roizman. MONTAJE: Jerry Greenberg. MÚSICA: Don Ellis. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Ben Kazaskow. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Gene Hackman, Fernando Rey, Roy Scheider, Tony Lo Bianco y Marcel Bozzufi. DURACIÓN: 104 min. Color.

Al comenzar la década en la que surge la película, la crisis financiera de las grandes productoras de Hollywood se manifiesta con toda su crudeza al mismo tiempo que desaparece la figura del productor tradicional, desciende espectacularmente la asistencia de público a las salas —alcanzando su nivel más bajo en 1971, con una cifra cercana a los ochocientos millones de espectadores— y comienza la penetración en el mercado de compañías multinacionales que representan intereses muy diferentes y que diversifican su actividad en campos no estrictamente ligados al sector audiovisual.

En mitad de estos cambios que comienzan a sucederse de manera vertiginosa en el sistema industrial de producción, el cine negro —si es que a los productos que se acogen a esta etiqueta puede concedérseles todavía este nombre— se presenta también como un género en crisis, cuyos moldes arquetípicos han sufrido desgarrones incurables en la década anterior y cuya diversificación temática y formal hace muy difícil establecer patrones entre la heterogeneidad de títulos que parecen tener cabida en su seno.

El rasgo más destacado, con todo, es el recrudecimiento de la violencia de sus imágenes (como resultado más que probable del avance de las posiciones conservadoras dentro del país y de la relajación progresiva de la censura frente a la representación de aquella en la pantalla) y, desde otro punto de vista y como reflejo de las nuevas preocupaciones que parece mostrar el sector de la producción para obtener mejores rendimientos de sus obras, la búsqueda del espectáculo por el espectáculo dentro de sus ficciones.

Una película de William Friedkin —*Contra el imperio de la droga*—, basada en un suceso real de tráfico de estupefacientes y rodada en los mismos escenarios donde tuvieron lugar los hechos, marca (a través del éxito popular del filme, refrendado con cinco Osear en la edición de los premios de la Academia de ese año) el inicio de esta última tendencia, preocupada, sobre todo, por el brillo artificial del espectáculo antes que por la profundización en los contenidos de las narraciones o por la indagación de la puesta en escena de éstos.

Utilizando como punto de partida la venta de un alijo de heroína, procedente de Marsella, a uno de los *carteles* de la droga de Nueva York, la película describe la actividad de una pareja de policías norteamericanos —Jimmy «Popeye» Doyle (Gene Hackman) y Buddy Russo (Roy Scheider)— que, enterada casualmente de la llegada del cargamento de drogas a la ciudad, intenta detener de un solo golpe al trío de traficantes franceses —dirigidos por Alain Charnier (Fernando Rey)—, a los miembros de la organización mañosa que pretende comprar el producto y al personaje —Sal Boca (Tony Lo Bianco) que actúa como intermediario entre unos y otros. Aunque la historia introduce una sucinta descripción del trabaj o policial y pretende analizar, de manera más aparente que real, los contornos psicológicos de su protagonista («Popeye» Doyle), la realidad es que no sólo no profundiza en ninguno de estos aspectos, sino que, además, juega contra la propia ficción y hace que aquel (a quien se ha presentado anteriormente como un policía íntegro, machista, algo brutal y sacrificado) mate accidentalmente, como parece que había sucedido ya en otro caso precedente, a uno de sus compañeros.

El retrato del resto de los personajes —incluido el interpretado por Fernando Rey— adolece de los mismos defectos que el del protagonista, por lo que la película, que no ofrece tampoco otros puntos de interés, acaba convertida finalmente en un repertorio de seguimientos y de persecuciones en el metro y en la ciudad que acentúan el pretendido carácter realista y documental de la cinta.

Es precisamente la espectacularidad de algunas de estas persecuciones (especialmente la que tiene lugar tras el intento de asesinato de «Popeye», cuando éste intenta alcanzar el metro donde huye el asesino frustrado conduciendo, de manera suicida, un vehículo por las calles de Nueva York), junto con el desarrollo trepidante de la acción y las simpatías que podía despertar en el espectador un tipo tan pintoresco como el protagonista (adornado con un ridículo sombrero) los causantes del éxito de la película. Ello daría lugar, incluso, a una continuación de ésta, dirigida por John Frankenheimer —*French Connection II (French Connection II,* 1975)—, con Gene Hackman y Fernando Rey interpretando de nuevo los papeles protagonistas y con los mismos defectos, si cabe más acentuados, que la primera.

La circunstancia añadida de que el trabajo de Friedkin presentase un desaliño formal en el que se mezclaban, como en un cóctel sin sentido, *zooms* muy remarcados con abundantes tomas filmadas con teleobjetivos, barridos intermitentes de cámara con numerosos planos tomados con ésta al hombro o desde un punto de vista subjetivo, estética sucia con planificación embarullada, dejaría también su huella, por desgracia, en muchos trabajos posteriores. Estas secuelas imitarían a *Contra el imperio del crimen* no sólo desde el punto de vista del espectáculo —convertido cada vez más en un puro juego pirotécnico—, sino también en varios de estos recursos formales, artificialmente convertidos en los recursos expresivos y paradigmáticos que certificaban el supuesto carácter realista de un argumento.

Otras apariciones de Gene Hackman dentro del género:

Bonnie y Clyde (Bonnie and Clyde,* 1967), de Arthur Penn.
La conversación {The Conversation, 1974), de Francis Ford Coppola.
La noche se mueve (Night Moves,* 1975), de Arthur Penn.
La tapadera (The Firm, 1993),de Sidney Pollack.

DIRTY HARRY 1971

DIRECCIÓN: Donald Siegel. PRODUCCIÓN: Warner Bros, y Malpaso (Donald Siegel). GUIÓN: Harry Julián Fink, RitaM. Finky DeanRiesner. FOTOGRAFÍA: Bruce Surtees. MONTAJE: Cari Pingitore. MÚSICA: Lalo Schifrin. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Dale Hennessey. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Clint Eastwood, Harry Guardino, Andy Robinson, Reni Santoni y John Vernon. DURACIÓN: 103 min. Color.

En 1969, desde la productora Malpaso, recién creada por Clint Eastwood, y con el actor incorporando el papel principal de la película, Donald Siegel filma *La jungla humana (Coogan's Bluff).* Una obra que se enclava dentro del cine policial y cuyo protagonista (un tosco *sheriff rural* que viaja a Nueva York para detener a un peligroso delincuente) emplea unos métodos brutales y expeditivos que contrastan con los utilizados por la policía local y que anticipan (dentro de un relato donde todavía se contempla la andadura de aquel desde una cierta distancia crítica) los empleados más tarde por el inspector Callahan en *Harry el Sucio.*

Una mínima intriga argumental sirve de soporte en este último filme —rodado tan sólo dos años después que el anterior— para trazar el retrato de un policía amargado y justiciero —Harry Callarían (Clint Eastwood)— que, asqueado de la suavidad de las leyes y de las instituciones políticas y policiales, intenta imponer la justicia por su mano saltándose, si es preciso, todos los preceptos legales. La detención de un asesino psicópata llamado «Scorpio» (Andy Robinson) es el hilo conductor de una narración que avanza, con fuerza y oficio, a salto de mata de los crímenes cometidos por éste y donde se muestran los métodos cuasifascistas empleados por Harry para detenerlo.

En realidad, puede decirse que el personaje de «Scorpio» (un individuo sin una construcción psicológica rectilínea y que tan pronto actúa como francotirador matando a jovencitas y niños como secuestra, primero, a una joven y, luego, un autobús escolar para pedir un rescate) es casi un mero pretexto argumental para justificar la actuación del policía.

Esta intención se hace sobre todo presente en el último tercio de la película, cuando la liberación del asesino, por haber recogido Callahan pruebas de forma ilegal, avala la persecución y posterior muerte del psicópata por parte del inspector.

Algo parecido sucede también con Chico González (Reni Santoni), el compañero novato que se le asigna a Harry para llevar adelante la misión. En este caso su papel no está destinado —contra lo que pudiera sospecharse— a describir un proceso de aprendizaje o de contraste entre dos formas de actuación antitéticas (basadas en la distinta experiencia de uno y de otro), sino tan sólo a realzar al personaje de Harry. Así parecen demostrarlo, al menos, dos secuencias de la película. En la primera, la mirada admirativa de Chico acompaña, desde un plano subjetivo, la subida de su compañero, en lo alto de una escalera de bomberos, para rescatar (en un trabajo que no le corresponde acometer) a un suicida y en la segunda, aquel se queja, después, ante sus superiores de los trabajos sucios que se le encomiendan a Harry.

Otro tanto sucede igualmente con la escena en la que el inspector se entrevista por primera vez con el alcalde de la ciudad de San Francisco, donde la altanería de Harry y sus impetuosos argumentos se ven refrendados, en el cierre de la secuencia, con las palabras del alcalde, dando insospechadamente la razón a su subordinado.

Sobre este proceso identificativo se desarrolla una narración pese a todo ambigua, donde el personaje de Harry actúa según unos criterios propios que contradicen los de sus superiores, pero en los cuales cree y por los cuales acaba renunciando a la placa de policía en el desenlace de la película. En realidad, se trata de un individuo que, como él mismo afirma, odia a todo y a todos (negros, irlandeses, mexicanos), que tiene aficiones de *voyeur* y que no es capaz de aceptar las componendas de políticos, abogados y jefes de policía.

Con todo, el trabajo de Siegel no se distancia lo suficiente a la hora de enjuiciar al protagonista —frente al que el resto hace gala de una acomodaticia estupidez y blandura— y ello permite, de cara a los espectadores, una peligrosa identificación con el punto de vista de Harry (despreciativo de algunas enmiendas de la Constitución y capaz de saltárselas sin respetar los derechos protegidos por ellas) que será, quizás a su pesar, el germen de la pléyade de policías justicieros que asaltarán las pantallas tras su estela.

Títulos como *América violenta (Stone Killer,* 1973; Michael Winner), *Los implacables, patrulla especial {The Seven-Ups,* 1973; Philip D'Antoni), *Tras la huella del delito {Badge,* 373,1973; Howard Koch), *El justiciero de la ciudad {Death Wish,* 1974; Michael Winner) o las dos secuelas del propio filme —*Harry el fuerte (Magnum Forcé,* 1973; Ted Post) y *Harry el ejecutor {The Enforcer,* 1976; James Fargo)— son buen ejemplo, pues sería enjundioso citar la lista completa, de la enorme influencia que el trabajo de Siegel tuvo sobre el desarrollo del cine policial en estos años a través de sus brutales sucesores y sucedáneos.

En el haber del director quedan secuencias tan notables como la entrega del rescate (donde Harry va saltando de una cabina a otra hasta reunirse con el asesino), la detención de «Scorpio» mientras el inspector le pisa la pierna herida y la cámara asciende velozmente hacia lo alto como si un ojo divino contemplase la acción, el secuestro del autobús escolar o las aficiones *voyeurísticas* de Harry, que permite mostrar la extraña fauna que habita la ciudad. Y junto a ellas, un ritmo trepidante y una fuerza narrativa y visual que acaban por destacar este trabajo sobre sus epígonos.

Otras apariciones de Clint Eastwood, como actor, dentro del género:

Un botín de 500.000 dólares (Thunderbolt and Lighfoot, 1974), de Michael Cimino.
*En la cuerda floja * (Tighthrope,* 1984), de Richard Tuggle.
La lista negra {The DeadPool, 1988),deBuddyvanHorn.
En la línea de fuego {In the Line ofFire, 1993), de Wolgang Petersen.

La banda de los Grissom

THE GRISSOM GANG 1971

DIRECCIÓN: Robert Aldrich. PRODUCCIÓN: Associates and Aldrich y ABC Pietures (Robert Aldrich). GUIÓN: León Griffiths, según la novela de James Hadley Chase. FOTOGRAFfA: Joseph Biroc. MONTAJE: Michael Luciano, MÚSICA: Gerald Fried. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: James D. Vanee, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Kim Darby, Scott Wilson, Tony Musante, Robert Lansing e Irene Dailey. DURACIÓN: 128 min. Color.

Aun cuando la corriente gangsteril sufre un cierto retroceso en los años setenta ante el empuje creciente de las otras series (sobre todo las que tienen como protagonistas a policías y, en menor escala, a detectives privados), todavía en estos años se asiste a la producción, dentro de sus márgenes, de una serie de títulos que, casi siempre desde la recreación nostálgica y la mitificación cinematográfica, o bien trazan biografías reales o ficticias de célebres figuras del gangsterismo, o vuelven descaradamente sus ojos hacia el pasado —*Chinatown** (1974)—, o trazan nuevas vías de renovación dentro del género como en el caso de *El padrino {The Godfather;* 1972) y *El padrino II** (1974), de Francis Ford Coppola.

Dentro de la primera vía y emparentado directamente con *Mamá sangrienta {Bloody Mama,* 1970; Roger Corman), un irregular retrato de la célebre «Ma» Barker, y *Una mamá sin freno (Big Bad Mama,* 1974; Steve Carver), esbozo ficticio del mismo personaje, se encuentra *La banda de los Grissom,* un sólido trabajo de Robert Aldrich basado, a su vez, en *El secuestro de Miss Blandish* (1938). James Hadley Chase (seudónimo del autor inglés Rene Raymond) debutaba como escritor con esta última obra tomando como fuente de inspiración *Santuario* (1931), la célebre novela de William Faulkner.

El secuestro de una ricay joven heredera —Barbara Blandish (Kim Darby)— en Kansas —en escenarios no muy alejados de los descritos por Richard Brooks en *A sangre fría** (1967) y con uno de sus actores (Scott Wilson) como protagonista también de este trabajo— por parte de tres desharrapados delincuentes es el detonante que pone en marcha los hilos de la narración. Ésta transita por los senderos intrincados de la marginalidad y de la violencia más radicales y tiene una hermosa y patética historia de amor (con base en el conocido «síndrome de Estocolmo») como telón de fondo.

Enterados de la noticia y de los autores del secuestro, la banda de la sanguinaria «Ma» Grissom (Irene Dailey) arrebata a aquellos su presa, cobra el abultado rescate solicitado a su padre —John Blandish (Wesley Addy)— y decide finalmente matar a la secuestrada. El imprevisto enamoramiento de Slim (Scott Wilson), el hijo favorito de «Ma» Grissom y, a su vez, un peligroso psicópata, impide ese desenlace y convierte a la joven en un objeto exclusivo de éste.

La liberación final de la secuestrada, la declaración de amor de Slim a Barbara, que encuentra sorprendente correspondencia en ella, la muerte de Slim y el rechazo de la joven por parte de su padre —que prefería haberla visto muerta antes que casada con un delincuente degenerado— ponen fin al relato. A través de este argumento descrito de manera sucinta, la obra elige como punto de partida una perspectiva menos acomodaticia que las habituales a la hora de tratar estos temas, prescinde de maniqueísmos y de juicios de valor y aporta un fuerte revulsivo en la presentación de los protagonistas y de la situación en la que se ven atrapados dentro de la película.

Aldrich adopta, por su parte, un enfoque múltiple y caleidoscópico, donde da entrada a los puntos de vista de cada uno de los personajes, para conseguir mantener una cierta distancia crítica frente a ellos. Este procedimiento le permite ahondar (como será un *leiv motiv* a lo largo de su filmografía) en los mecanismos interiores de la violencia que anida en el seno de la sociedad norteamericana y, más allá aún, en los intersticios de una familia tan marginal como la que dirige, con mano de hierro, «Ma» Grissom. El director huye, pues, de cualquier tipo de recreación nostálgica del gangsterismo para mostrar, desde el otro lado, la cara más amarga del sueño americano y la falsificación histórica que anida en las recreaciones miticas de ese universo.

De ahí, por una parte, que el instinto de supervivencia de Barbara Blandish carezca de valor, incluso para su padre, frente al morbo noticioso que provoca su relación amorosa con un delincuente enajenado y, por otra, la estética sucia que presenta la composición del filme, alejada de los tonos relamidos de otras producciones del período. Se trata de un mundo sórdido —presidido por la ignorancia, la miseria y la podredumbre moral— al que Aldrich presenta con toda su crudeza, sin ahorrar adjetivos en la descripción del mismo. La presencia de una cámara habitualmente móvil, que crea una tensión constante en las relaciones establecidas entre los personajes y entre éstos y los objetos, confiere, además, una mayor fuerza dramática a los contornos del retrato al mismo tiempo que deja traslucir, en ocasiones, la mirada moral que Aldrich dirige sobre ellos y el trasfondo social que preside toda la narración, con las relaciones de poder y de clase ocupando siempre el primer término.

La resolución final de la película, con Barbara percibiendo por fin el amor que Slim la profesa (ella misma declara, en esa secuencia, que nadie la ha querido ni la ha valorado tanto como el joven delincuente) y con el padre de aquella mostrándose incapaz de comprenderla, tiñen de un pesimismo aún más radical al relato, donde finalmente Barbara acaba expulsada fuera de los de su clase social y recluida en una especie de cárcel de la que, en este caso, nadie podrá venir a rescatarla. Un desenlace, por otra parte, más amargo que el original de la novela —donde Barbara termina suicidándose— y que deja poco lugar para las dudas sobre la visión desencantada que Aldrich lanza sobre el mundo que lo rodea. Un universo donde los psicópatas y enfermos mentales parecen los depositarios de una forma de amor perdida y donde los padres de las víctimas carecen de un solo gramo de piedad para comprender su infortunio.

Otras biografías gangsteriles de este período:

La matanza del día de San Valentín (The St. Valentine's Day Massacre, 1967), de Roger Corman.
Dillinger (Dillinger, 1973), de John Milius.
Lepke(Lepke, 1974),de MenahemGolam.
Capone (Capone, 1975),de SteveCarver.

El largo adiós

THE LONG GOODBYE 1973

DIRECCIÓN: Robert Altman. PRODUCCIÓN: United Artists, Elliot Kastner y Lions Gate (Jerry Bick). GUIÓN: Leigh Brackett, según la novela de Raymond Chandler. FOTOGRAFÍA: Vilmos Zsigmond. MONTAJE: LOU Lombardo, MÜSICA: John T. Williams, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Elliot Gould, Nina van Pallandt, Sterling Hayden, Mark Rydell y Henry Gibson. DURACIÓN: 111 min. Color.

La renovación de la corriente detectivesca que suscita el estreno de *Harper, investigador privado** (1966) facilita la llegada de los investigadores privados a las pantallas a partir de este trabajo y permite que, después de más de dos décadas de ostracismo, Philip Marlowe regrese también a éstas de la mano de Paul Bogart en la endeble *Marlowe, detective muy privado (Marlowe,* 1969).

Casi inmediatamente a continuación, y a la vista del éxito de estas adaptaciones, el agente literario Elliot Kastner —convertido en productor de ésta y de otras dos nuevas apariciones del personaje creado por Chandler: *Adiós, muñeca (Farewell My Lovely,* 1975; Dick Richards) y *Detective privado (The Big Sleep,* 1978; Michael Winner)— adquiere los derechos de *El largo adiós,* que United Artists acepta llevar a las pantallas con la condición de que Elliot Gould interprete el papel estelar de la película. Este requisito provoca que Peter Bogdanovich se retire del proyecto y que la dirección del filme se le encomiende finalmente a Robert Altman, a partir de un guión de Leigh Brackett —coguionista de *El sueño eterno** (1946)— que se aparta bastante del modelo original de Chandler, aunque contiene buenas dosis del pesimismo primigenio de la novela.

El asesinato de Sylvia Lennoxy la huida a México de su marido (Jim Bouton), a quien conduce hasta la frontera su amigo Philip Marlowe (Elliot Gould), ponen en marcha la narración.

En ella los diez primeros minutos de la película se dedican a describir la vida cotidiana de este último personaje, el descuido y la suciedad en la que vive y las relaciones que, como reflejo del apasionamiento por estos animales del propio Chandler, conforme el escritor reflejaría, entre otras obras, en *Una pareja de escritores,* mantiene con su inteligente gato.

El supuesto suicidio de Terry Lennox, la aceptación del trabajo que Eileen Wade (Nina van Pallandt) encarga al detective para que encuentre a su marido desaparecido —Roger Wade (Sterling Hayden)— y la aparición de un grupo variopinto de gángsteres que tratan de recuperar los 355.000 dólares que entregaron a Terry para llevarlos a México introducen la intriga por unos vericuetos donde los hilos narrativos comienzan a entrecruzarse y donde la resolución del caso parece menos importante que el itinerario vital seguido por Marlowe para desenredar la madeja.

La película adopta, desde este punto de vista, un tono de parodia y un aire desmitificador en donde no sólo se destaca el anacronismo de Philip Marlowe a través de su vestimenta, del moderno grupo de chicas *hippies* que vive en el apartamento contiguo al suyo o de la vida diaria que realiza, sino también se pone de relieve su torpeza, su degradación física y su fracaso como profesional (no paga las facturas, utiliza como teléfono el de un bar situado junto a su casa). Al mismo tiempo, el filme descubre también la condición humana del personaje, que le lleva a matar, en el desenlace de la narración, a Terry Lennox tras descubrir que su amigo lo ha engañado en connivencia con Eileen Wade.

Sin código de conducta al que asirse ni estructura social en donde pueda insertarse, Marlowe es un residuo del pasado que se arrastra por las imágenes de la película sujeto únicamente a la boquilla de su cigarro. Las continuas referencias cinéfilas que puntean el desarrollo de una narración donde se nombra, de una u otra manera, a Barbara Stanwyck, Walter Brennan, Al Johnson, James Stewart o uno de los rostros más carismáticos del cine de gángsteres como George Raft trasladan, a su vez, este sentimiento de anacronismo al propio desarrollo del género, en el que el personaje parece tan sólo un triste superviviente de una época de pasado esplendor.

Robert Altman refuerza explícitamente este registro y, además de hacer un chiste sobre la composición de una banda de gángsteres formada por miembros de procedencias casi arquetípicas (un italiano, un irlandés, un judío y un mexicano), realiza una especie de recreación de la escena donde Stone arroja café hirviendo al rostro de Debby en *Los sobornados** (1953) haciendo que Morty Augustine (Mark Rydell) rompa una botella de Coca-Cola (los tiempos habían cambiado mucho desde la obra de Fritz Lang) en la cara de su amante.

Pese a todo, el director no juega casi en ningún momento a recrear el género o al personaje del detective y hasta en la secuencia aludida anteriormente se introduce un comentario sarcástico al final de la misma. Más bien se dedica, por el contrario, a desmontar ambos jugando, con humor e ironía, contra las propias convenciones de éstos tanto en el terreno narrativo (Marlowe enseña a un aprendiz de hampón cómo debe seguirle, los gángsteres se desnudan para pedir perdón a la novia de Augustine, algo que, según apunta Marlowe, no hacía George Raft) como en el plano fotográfico, en los insólitos decorados por donde trascurre la acción o en el permanente movimiento de la cámara.

Ésta se encuentra constantemente reencuadrando cada plano en un continuo proceso de alejamiento y de aproximación a las situaciones y a los personajes que parece transmitir, por otra parte, el mismo movimiento hacia la narración que debían sentir los espectadores. Un procedimiento, a su vez, característico de la modernidad cinematográfica y que ponía de relieve, dejando al descubierto la factura formal de las imágenes, el carácter de representación que tenían tanto la película como su protagonista.

Denostada por los admiradores de Chandler y de Marlowe, *El largo adiós* supone, pese a todo, un intento de aproximación al personaje y al género trazado desde una perspectiva distinta a las precedentes. Un enfoque nuevo que trata de penetrar, aunque sea para desmontarlas, en las claves de ambos y donde, como consecuencia de ello y de la propia actitud que el cineasta ha manifestado en buena parte de su obra, se hace sentir demasiado la huella de autor que Altman trata de imprimir a su trabajo, lastrado en buena parte por esta circunstancia.

Otras apariciones de Sterling Hayden en el cine negro:

- *La jungla de asfalto* (The Asphalt Jungle,* 1950), de John Huston.
- *Naked Alibi* (1954), de Jerry Hooper.
- *Atraco perfecto* (The Killing,* 1956), de Stanley Kubrick.
- *El Padrino (The Godfather,* 1972), de Francis Ford Coppola.

CHINATOWN 1974

DIRECCIÓN: Román Polanski. PRODUCCIÓN: Paramount y Long Road (Robert Evans), GUIÓN: Robert Towne. FOTOGRAFÍA: John A. Alonzo. MONTAJE: Sara O'Steen. MÚSICA: Jerry Goldsmith. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: W. Stewart Campbell, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston, Perry López y John Hillerman. DURACIÓN: 131 min. Color.

Con el nacimiento de la posmodernidad como fenómeno histórico —cuyos albores se sitúan tras el final de la segunda guerra mundial (cuando caen hechos añicos los ideales de la Ilustración y la concepción de la historia entendida como un proceso de progreso continuo) y cuya eclosión comienza a manifestarse de manera evidente a partir de los años setenta—, el pastiche y la simulación de la realidad se instalan como algunos de los procedimientos estilísticos clave de los nuevos tiempos.

A su amparo surgen obras como *El gran Gatsby (The Great Gatsby,* 1973; Jack Clayton), *American Graffiti (American Graffiti,* 1973; George Lucas), *Fuego en el cuerpo** (1981) o *La ley de la calle (Rumble Fish,* 1984; Francis Ford Coppola) que intentan recuperar el pasado perdido desde la recreación mítica y nostálgica de ese pretérito y a partir del legado de las propias ficciones cinematográficas y del arte en general. Dentro de esa línea se sitúa también *Chinatown,* una historia de detectives concebida y realizada a la manera de los años cuarenta, que produce —tras el antecedente inmediato de su éxito con *El gran Gatsby-* Robert Evans y que Polanski acepta dirigir a instancias de Jack Nicholson, el actor principal de la película.

Como en las viejas ficciones detectivescas, la llegada de una mujer al despacho del investigador privado Gittes (Jack Nicholson) para que averigüe la supuesta infidelidad de su marido pone en marcha la narración. Este hecho, sin embargo, se convierte, una vez más, en el pretexto para desarrollar una intriga donde se mezcla la actuación de un *trust* inmobiliario que pretende, a través del control del suministro de agua a Los Ángeles, beneficiarse del desarrollo urbano de ésta, la historia amorosa que se desarrolla entre Gittes y Evelyn Cross (Faye Dunaway) y el oscuro incesto que tuvo lugar en el pasado entre ésta y su poderoso padre —Noah Cross (John Huston) —, que preside, a la sazón, el entramado empresarial que contróla la ciudad.

Situada la acción en 1937, cuando el impulso regenerador del New Deal («Nuevo Trato») emprendido por Roosevelt comenzaba a presentar los primeros signos de fatiga, la película surge también en pleno proceso de destitución del presidente Nixon (que dimite finalmente de su puesto el 9 de agosto de 1974) y cuando la crisis del petróleo comenzaba a manifestarse en todo el mundo occidental con mayor virulencia.

Si bien las similitudes de ambos acontecimientos históricos con la época en la que se ambienta la película, y con la lucha por el control de agua que lleva a cabo un entramado empresarial dentro del desarrollo narrativo de la misma, podrían hacer pensar en una relectura metafórica de ambos hechos por parte de Polanski, la realidad es que sus preocupaciones se deslizan por otros derroteros. Éstos se encuentran, ante todo, relacionados con la recreación mítica del cine de detectives y con la indagación, de alguna forma, en el pesimismo existencial de estas ficciones, con lejana referencia, eso sí, a la corrupción generalizada de los tiempos modernos a través, fundamentalmente, del personaje todopoderoso de Noah Cross.

De este modo tanto en la galería tipológica de los personajes que pueblan el filme —detectives, gángsteres, mañosos de guante blanco, burócratas corruptos— como en la configuración arquetípica de éstos el trabajo de Polanski se inscribe de lleno dentro de las claves del género, a las que sigue demasiado al pie de la letra, sin proponer ningún tipo de reflexión crítica sobre ellas. Este punto de partida condiciona una realización que, no sin cierta brillantez, elegancia y dominio del oficio, resulta, sin embargo, demasiado artificial y fría, como si se tratase de la copia académica de un modelo cargado de vida. Todo el conjunto resulta, así, demasiado elaborado, demasiado pulido —incluso la sugerente fotografía de John A. Alonzo—, carente de las rugosidades y de las imperfecciones de las obras más personales, aquellas donde el autor se deja una parte de sí mismo en las imágenes.

Al fondo de esa limpia superficie queda la composición inquietante que John Huston —un homenaje más que la película rinde, en este caso, al director que inaugurase el género por medio de *El halcón maltes** (1941)— hace de su personaje de Noah Cross. Las imágenes presentan a éste como un malvado con apariencia bonachona que no sólo rige los destinos de la ciudad, sino también los de su hija y los de su hija-nieta, a la que finalmente consigue llevarse con él en el amargo desenlace del filme, resuelto con una de las más bellas secuencias de éste: la muerte de Evelyn Cross, el fracaso de Gittis y el triunfo de Noah deslizándose sobre un elegante movimiento de grúa y con el tiempo dejando sentir su presencia a lo largo de toda la escena. Queda también una historia de codicia y de miedo, una resolución final que no resuelve nada, una madre con algún leve rasgo de mujer fatal y un detective a quien Polanski, en un breve y significativo «cameo», le corta la nariz por meter ésta donde no le llaman, en lo que constituye una de las imágenes arquetípicas del cine negro moderno. Un Osear al mejor guión original (Robert Towne) certificaría el éxito de esta reconstrucción del género, cuya gran aceptación popular provocaría la aparición de toda una moda de películas «retro» situadas dentro de la misma línea.

Otros títulos del cine de detectives de este período:

El largo adiós (The Long Goodbye,* 1973), de Robert Altman.
La noche se mueve (Night Moves,* 1975), de Arthur Penn.
El gato conoce al asesino (*The Late Show,* 1977), de Robert Benton.
Un investigador insólito {The Big Fix, 1978), de Jeremy Paul Kagan.

El Padrino II

THE GODFATHER PART II 1974

DIRECCIÓN: Francis Ford Coppola. PRODUCCIÓN: Paramount y The Coppola Company (Francis Ford Coppola). GUIÓN: Francis Ford Coppola y Mario Puzo, sobre la novela de Mario Puzo. FOTOGRAFÍA: Gordon Willis. MONTAJE: Peter Zinner, Barry Malkin y Richard Marks. MÚSICA: Niño Rota. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Angelo Graham. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Al Pacino, Robert de Niro, Robert Duvall, Diane Keaton y John Cázale, DURACIÓN: 200 min. Color.

Las declaraciones del mañoso Joseph Valachi ante un comité del Senado desvelando los entresijos de la Organización, y la posterior publicación de las mismas en un libro de Peter Maas titulado *The Valachi Papers,* dieron origen a un marcado interés de la nación por conocer los manejos de la *Cosa Nostra,* que se tradujo, en el plano cinematográfico, en la producción, por parte de la Paramount, de *Mafia (The Brotherhood,* 1968), una película de Martin Ritt donde se denunciaban los métodos criminales empleados por ésta. Pese al fracaso de la película, la productora puso inmediatamente en pie un nuevo proyecto —*ElPadrino (The Godfather;* 1972)basado en la novela homónima de Mario Puzo, con un presupuesto no muy elevado (alrededor de seis millones de dólares) y cuya dirección se encomendó, tras diversos avatares y descartes, a Francis Ford Coppola.

Las expectativas de éxito generadas por la película —más tarde confirmadas ampliamente en taquilla— hizo que, antes del estreno de la misma, la Paramount anunciase ya el rodaje de una segunda parte titulada, de manera provisional, *The Son ofDon Corleone* y que llegaría a las pantallas tan sólo dos años después con el nombre, en español, de *El Padrino II.* La entrega inicial de la serie —que tendría una nueva continuación en *ElPadrino III (The Godfather PartIII;* 1990)— describía, en un tono más dinámico y ágil que la segunda parte, la peripecia final de un *padrino* mafioso llamado Vito Corleone (Marión Brando) y de su familia que, tras el enfrentamiento con otros *capos* rivales y la muerte de su primogénito —Sonny (James Caan)—, debe ceder el control de la organización al hijo universitario que, inicialmente, no estaba destinado para sucederle: Michael Corleone (Al Pacino).

Visión en negativo del sueño americano (el filme se abre, significativamente, con la frase: «Yo creo en América. América hizo mi fortuna», que pronuncia un empleado de pompas fúnebres que solicita venganza al poderoso don Vito), *El Padrino II* muestra el entramado de una de esas organizaciones mañosas, el peso de la familia en su estructura jerárquica y como nexo de unión entre sus miembros, las costumbres de los inmigrantes italianos y, sobre todo, el proceso de ascensión, en clave casi de tragedia shakesperiana, dentro de la organización de un nuevo *padrino.* Su misión, entre otras, tareas consiste en preservar la unidad de la familia, si bien la ambición del personaje y su necesidad de adaptarse a la lógica capitalista preludia —como anuncia el asesinato de su cuñado que Michael Corleone ordena en las imágenes finales de esta segunda entrega— la futura desmembración de esa célula.

Más reflexiva, analítica y compleja que la primera entrega, *El Padrino II* se abre sobre una estructura paralela dividida en diez grandes apartados, que se van alternando entre ellos, y con un breve epílogo. En el primero de esos dos bloques, que se sitúa entre 1901 y 1918, se describe la historia de Vito Corleone desde que sale huyendo de Sicilia hasta que llega a Nueva York y, ya de joven (Robert de Niro), consigue fundar una familia a su alrededor, hacerse con el control de la *Little Italy* —tras asesinar al *capo* de la Mano Negra— y vengar la muerte de su madre y hermanos en Sicilia matando a don Ciccio (Giuseppe Sillato).

El segundo de los bloques —concentrado entre 1958 y 1959— continúa la trayectoria de Michael Corleone (Al Pacino) a partir de la extensión de sus negocios a otras actividades (como los hoteles y el juego) y lugares (Nevada o Cuba) y las consecuencias que estos cambios tienen sobre el propio núcleo familiar y sobre su matrimonio con Kay (Diane Keaton). A su vez las imágenes describen igualmente los recelos y enfrentamientos que la extensión del poder de Michael suscita en otras familias gangsteriles, como la que dirige el judío Hyman Roth (Lee Strasberg).

Concebida como una película donde cada una de las escenas debía hacer recordar —ya fuera en el clima, en la puesta en escena o en cualquier motivo adicional suplementario-otra del primero, *El Padrino II* se presenta como un trabajo que no se limita simplemente a ser una prolongación de la entrega inicial, sino que, desde la complejidad de su estructura y de su entramado narrativo, proyecta una nueva luz sobre los hechos relatados en aquella. Al mismo tiempo, la circunstancia añadida de su disposición en bisagra permite contrastar las trayectorias antagónicas seguidas por don Vito y su hijo Michael, dos seres ambiciosos capaces de alcanzar la cumbre a partir de la violencia, pero el primero manteniendo intacto el núcleo familiar y el segundo destruyéndolo, hasta el punto de hacer asesinar a su hermano Freddo (John Cázale) en una secuencia que rima con la muerte del cuñado en el primer filme.

De este modo la destrucción de la familia que lleva implícita la lógica de los negocios capitalistas —donde sólo sobreviven los más fuertes y con menos escrúpulos y sentimientos— y la sustitución de esa célula por la Mafia se convierte en el eje temático central de esta segunda entrega. En ella, la pérdida de referentes culturales (Nevada sustituye ahora a la *Little Italy* en la fiesta de la primera comunión del hijo de Michael, la orquesta no sabe tocar canciones típicas italianas...) se asocia a la búsqueda de nuevos mercados más rentables y a una visión de Norteamérica cuyo desarrollo sin precedentes destruye la esfera individual y familiar y permite, de paso, que una organización como la Mafia se integre sin estridencias dentro de su estructura empresarial.

Reelaborando y reescribiendo en profundidad algunas claves del género, el trabajo de Coppola recoge motivos y elementos característicos de éste, pero desde una perspectiva distinta en la que caben tanto el melodrama como la tragedia o el drama, hasta configurar la historia de una saga familiar cuyos presupuestos rebasan ampliamente los moldes del cine negro. Concomitancias, alternancias y diferencias articulan la propuesta de Coppola a lo largo de las tres entregas de la serie que reconstruyen la evolución de la saga de los Corleone.

Así, si *El Padrino* se abre con la secuencia de la boda de Connie (Talia Shire), *El Padrino II* se inicia con la fiesta de la primera comunión del hijo de Michael (pero ya con los policías compartiendo el menú, con un senador como invitado especial del nuevo *capo* y con la desintegración de los matrimonios respectivos de Connie y de Freddo como telón de fondo) y *El Padrino III* arranca con la nueva fiesta familiar que celebra Michael al ser condecorado por una orden religiosa.

Igualmente, una serie de asesinatos clausúralos cierres de las tres películas en un crescendo que va desde la muerte del cuñado de Michael (en la primera) hasta el asesinato de Freddo (en la segunda) y la muerte accidental de Mary Corleone (Sofía Coppola), la hija de aquel, en la tercera. Por último, en las tres entregas se atenta también contra Vito o contra Michael (en el caso de los dos intentos de asesinato contra este último, ambos coinciden con el transcurso de sendas celebraciones), que consiguen salir con vida de los atentados.

Las repeticiones (con un significado distinto en cada caso) son abundantes entre las tres películas, si bien conviene destacar que mientras la primera y la tercera parte narran la ascensión a la cumbre de un nuevo *padrino* —en el caso de la última y no por casualidad, un hijo bastardo de Sonny llamado Vincent (Andy García)—, la segunda se propone como una reflexión evidente sobre la primera y sobre la degeneración sufrida por Michael, un individuo inocente a quien las circunstancias acaban por precipitarle por una pendiente de ambición y de violencia sin sentido.

Con la muerte de Juan Pablo I y con la quiebra del banco Ambrosiano como telón de fondo, la última entrega muestra el deseo de Michael (un muerto en vida tras ordenar asesinar a su hermano en el desenlace de la entrega precedente) de redimir sus pecados en el ocaso de su vida e integrarse en el mundo empresarial haciendo olvidar la procedencia de su fortuna y desligándose de la Mafia. La muerte de su hija, sin embargo, precipitará definitivamente la de Michael, bajo la luz siciliana cuya claridad (como demuestran las gafas oscuras que ocultan sus ojos) es ya, pese a todo, incapaz de soportar.

Siguiendo la historia de los Corleone a lo largo de un recorrido de casi cien años, las tres entregas de *El Padrino* suponen la confluencia del primitivo cine de gángsteres de los años treinta (cuyos contenidos se revitalizan a la luz de la nueva mirada que Coppola arroja sobre éstos) con la descripción de las sagas familiares que traza, por citar un ejemplo paradigmático, la obra de un autor como Luchino Visconti. En la unión de ambos géneros, el cineasta utiliza el cine negro de los años cuarenta como filtro para poner en correlación metafórica ese universo familiar con el desarrollo de la sociedad estadounidense a lo largo de este siglo, estableciendo, de paso, una conexión entre la evolución de la Mafia y la del

propio capitalismo norteamericano. El resultado es una trilogía de resonancias operísticas y de carácter epopéyico que, además de reactualizar las claves del género y de trazar una historia que, en definitiva, es la de Estados Unidos, serviría como referente para las aproximaciones posteriores al universo oscuro de la *Cosa Nostra.*

Otras películas sobre organizaciones mafiosas:

Forcé ofEvil(* 1948), de Abraham Polonsky.
Los secretos de la Cosa Nostra (Cosa Nostra, 1972), de Terence Young.
El Don ha muerto (The Don is Dead, 1973), de Richard Fleischer.
El Padrino de Harlem (Black Caesar, 1974), de Larry Cohén.

NIGHT MOVES 1975

DIRECCIÓN: Arthur Penn. PRODUCCIÓN: Warner Bross., Hiller y Layton (Robert M. Sherman). GUIÚN: Alan Sharp, FOTOGRAFÍA: Bruce Surtees y Jordán Klein, MONTAJE: Dede Alien, MÚSICA: Michael Small. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: George Jenkins. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Gene Hackman, Jennifer Warren, Edwar Binns, Melante Griffith y Kenneth Mars. DURACIÓN: 99 min. Color.

Junto al regreso de Sam Spade y Philip Marlowe a las pantallas en cuatro títulos muy desiguales de los que cabe recordar, sobre todo, el trabajo de Robert Altman en *El largo adiós** (1973), los años setenta ven surgir también, dentro del cine de detectives, algunas películas protagonizadas por unos investigadores privados muy singulares que, tanto en su configuración arquetípica como en los contornos de la actividad que desarrollan en las imágenes, se alejan bastante de los moldes habituales del género.

Entre ellos se encuentran el anciano Ira Wells de *El gato conoce al asesino (The Late Show,* 1977; Robert Benton), el escéptico Moses Wine de *Un investigador privado (TheBig Fix,* 1978; Jeremy Paul Kagan) y el atribulado Harry Moseby de *La noche se mueve,* el protagonista del filme que Arthur Penn (por iniciativa del productor Robert A. Sherman) acepta dirigir con la intención de ofrecer su propia relectura personal del género a partir de una ficción enmarcada claramente en los contornos históricos de esos momentos.

Un clima de desesperanza y escepticismo, que traslada a las imágenes la visión pesimista de Arthur Penn sobre la situación política que vive el país en esos años, tras el asesinato de los hermanos Kennedy (con los cuales había colaborado en sus respectivas campañas electorales) y de Martin Luther King y la destitución de Richard Nixon, envuelve a una trama argumental no demasiado original en cuanto a sus presupuestos de partida. En ella Harry Moseby (Gene Hackman), un detective desengañado y escéptico que se interroga, como el protagonista de *La conversación {The Conversation,* 1974; Francis Ford Coppola), sobre el sentido moral de su profesión y que se plantea incluso abandonar ese oficio recibe el encargo de encontrar a Delly (Melanie Griffith), una jovencita que acaba de fugarse de su domicilio. El detective cumple con su cometido pero, tras haber devuelto a la hija a su casa, decide investigar la posterior muerte accidental de ésta sospechando que se trata de un caso de asesinato.

Junto a esta labor detectivesca, Harry desarrolla otra paralela en la que intenta descubrir la verdad de su propia vida y hallar a su padre (a quien el detective no conoce) mientras afronta, por otro lado, la crisis conyugal que vive con su pareja, enamorada de otro hombre. Incapaz de llegar hasta el fondo de esta exploración psicológica —cuyos resultados no consigue asimilar—, Harry se verá impotente también para comprender los signos del mundo exterior que lo rodea y ello lo conducirá, una y otra vez, al fracaso y, finalmente, a una muerte más que previsible en el cierre definitivo de la película.

Sobre esa dualidad que preside toda la estructura narrativa de la historia, se desarrolla un relato presidido por la soledad y la incomunicación, la angustia y la crisis de identidad. A su vez, el trabajo de puesta en escena se desmarca, voluntariamente, de las claves habituales del género para abordar éstas desde una perspectiva más intelectual y reflexiva, en cuyos contornos no es difícil descubrir la influencia evidente del cine europeo de esos momentos.

El propio Penn hará explícita esta conexión haciendo que Harry descubra la infidelidad de su mujer cuando —tras negarse a acompañar a ésta al cine porque, según afirma, contemplar una película de Rohmer es «como ver crecer una planta»— acuda a recogerla a la sala donde aquella ha ido a ver *Mi noche con Maud (Ma nuit chez Maud,* 1969), una película del director francés con el tema del adulterio en primer plano.

Al igual, por lo tanto, que sucederá también con la evolución del arquetipo cinematográfico de los agentes de la ley —con el protagonista de *En la cuerda floja** (1984) como ejemplo paradigmático—, los detectives se encuentran asimismo cada vez más inseguros, tienen su psique y su vida familiar destrozadas y manifiestan en su interior el desmoronamiento moral del mundo en el que viven.

El plano último de la película, con la lancha donde navega Harry dando vueltas y vueltas en la superficie del mar, viene a ilustrar, de este modo, el círculo sin salida en el que se encuentra encerrado el protagonista y del que, como su propio país, no puede escapar porque es incapaz de encontrar una solución tanto dentro como fuera de él. Por ello mismo, la resolución final del caso —mostrada en una original secuencia submarina— deja a Harry casi indiferente, pues este descubrimiento no contribuye a despejar ninguna de las incógnitas que envuelven su vida.

Densa y compleja, *La noche se mueve* plantea una interesante aproximación al género desde una perspectiva novedosa, con adherencias del cine europeo, con una puesta en escena (presidida por un ritmo vibrante y suelto) de indudables raíces televisivas y con referencias metafóricas al callejón sin salida en el que Estados Unidos se encontraba sumergido en esos momentos, ya que la nación parecía manifestar, en plena crisis de identidad, la misma falta de madurez que dejaba traslucir Harry a lo largo de toda la película.

Otras aproximaciones de Arthur Penn a los contornos del cine negro:

La jauría humana (The Chase, 1966).
Bonnie y Clyde (Bonnie and Clyde,* 1967).

TAXI DRIVER 1976

DIRECCIÓN: Martin Scorsese. PRODUCCIÓN: Columbia e Italo-Judeo (Michael y Julia Philips), GUIÓN: Paul Schrader. FOTOGRAFÍA: Michael Chapman. MONTAJE: Marcia Lucas, Tom Rolf y Melvin Shaphiro. MÚSICA: Bernard Herrmann. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Charles Rosen, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Robert de Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster, Peter Boyle y Harvey Keitel. DURACIÓN: 114 min. Color.

Después de su descubrimiento internacional como director tras la presentación de un *thriller* tan duro y corrosivo como *Malas calles (Mean Streets,* 1973) en la Quincena de Realizadores de Cannes, Martin Scorsese realiza, al año siguiente, *Alicia ya no vive aquí (Alice Doesrít Live Here Anymore),* una obra en un tono menos crispado que la anterior, con estructura de road movie y con un cierto aliento melodramático. Este título supone, sin embargo, tan sólo un respiro momentáneo en la carrera del cineasta, que únicamente dos años después sacudirá de nuevo la tranquila superficie de las pantallas con el retrato compulsivo del esquizofrénico Travis Bickle (Robert de Niro) en Taxi Driver, una obra que podría enmarcarse, en cierto modo, dentro de los contornos del cine criminal.

En realidad, buena parte del revulsivo de la película se debe al texto original de Paul Schrader, un guionista y, más tarde, director caracterizado por presentar como protagonistas de sus ficciones a hombres que caminan a la deriva por un entorno urbano o rural cuyas claves resultan indescifrables para ellos. Son seres que tratan infructuosamente de encontrar el sentido del mundo en el que viven y de su propia existencia y que, al final y siguiendo el especial camino de redención que trazan las imágenes, acaban desatando una explosión de violencia y de crímenes a su alrededor. Éste es al menos el caso de *Taxi Driver,* pero también de otros trabajos del propio guionista y cineasta como *American Gigolo (American Gigolo,* 1979), *Posibilidad de escape (Light Sleeper,* 1992) y, sobre todo, *Aflicción** (1997).

En todo ese entramado moral hay una visión determinista de la existencia humana cuya raíz puede encontrarse en la formación calvinista de Paul Schrader, y cuya conexión con el universo católico de Martin Scorsese tal vez haya que rastrearla en el deseo y en la búsqueda desesperada de la pureza que, en un mundo contaminado por el mal, caracteriza a buena parte de los héroes de este último en la pantalla.

Al igual que una irrupción fantasmagórica entre una espesa nube de humo, el taxi que conduce Travis, un hombre solitario y veterano de la guerra de Vietnam, se abre paso en la secuencia inicial de *Taxi Driver* como una sombra amenazadora que se cierne sobre las calles de Nueva York. Las primeras imágenes se centran en los ojos del personaje, cuya mirada guiará la de los espectadores a lo largo de toda la narración, y muestran la visión algo distorsionada de la realidad que éste percibe a través de su recorrido. Un torcimiento de ojos al final del plano y una banda sonora que, como expresión acaso de la esquizofrenia del personaje, simultanea el sonido restallante y reiterado de un tambor con la melodía sinuosa de un saxo adelantan los caminos contradictorios por los que discurrirá la narración a partir de ese momento.

Solo y sin posibilidad de entablar contacto con los demás, ni siquiera con la taquillera del cine porno al que acude asiduamente, Travis es un personaje que, al igual que el psicópata de *Seven** (1995), tiene como única ocupación escribir su diario y que, como aquel también, espera que alguien o algo limpie la ciudad de chulos, macarras, prostitutas y drogadictos. Con un tono casi cercano al documental, la cámara de Scorsese recorre las calles de Nueva York, acompañando el periplo nocturno de Travis en su vehículo, para mostrar un escenario urbano convertido casi en una antesala del infierno y poblado por unos seres que ocupan el último peldaño de la escala social. En esa visión subyace, sin duda, la aceptación por parte del cineasta de la derrota de los ideales de los movimientos *underground* y *hippie* de los años sesenta —ahora quienes visten de este último modo son las prostitutas juveniles como Iris (Jodie Foster)— y el triunfo definitivo de los valores del capitalismo salvaje que alimentan el sub-mundo de las grandes urbes.

En mitad de ese universo en decadencia Travis encuentra —como el protagonista de *Aflicción* al tropezarse con la muerte del mañoso— dos motivos que parecen dar un sentido a su vida. El primero, la relación amorosa que intenta entablar con Betsy (Cybill Shepherd), fracasa en la primera cita y el segundo, la liberación de Iris de las garras del macarra —Sport (Harvey Keitel)— que la explota, desata una espiral de violencia anunciada largamente en las imágenes.

Haciendo que el espectador no pueda apartarse apenas un segundo del punto de vista de Travis, la película consigue que aquel comparta la visión alienada del protagonista y, de algún modo, sugiere que él también puede ser generador de ese tipo de violencia en el momento en el que su mirada se distorsione de idéntico modo. Para ello sólo hace falta que la vida se vea constantemente a través de un retrovisor, como hace Travis, sintiendo que los acontecimientos suceden siempre a sus espaldas y con su participación como mero espectador de los sucesos, asistiendo a su representación del mismo modo que el público de la sala a la proyección de la película.

Que la liberación de Iris (un nombre asociado, tal vez no por casualidad, a la pupila del ojo y al arco de colores que produce el Sol cuando, a espaldas de quien lo contempla, refracta en las gotas de lluvia) convierta al protagonista en un héroe para los padres de la joven, a pesar de los tres asesinatos cometidos por el taxista psicópata, no significa que Travis haya cambiado su visión de la vida ni que Iris sea esa lluvia a la que invoca el protagonista en su diario para limpiar la escoria humana de la ciudad. Al menos, así parece sugerirlo la secuencia final de la película, con Travis contemplando a Betsy a través del retrovisor y con la misma mirada que al principio, mientras la joven utiliza sus servicios como taxista.

En el fondo, pues, tanto los deseos de pureza como los de redención parecen imposibles de alcanzar para este tipo de individuos, condenados, casi bíblicamente, a buscar su liberación personal a través de la explosión catártica de la violencia. La narración se tiñe así de un pesimismo existencial, de raíces más europeas que norteamericanas, que se traslada a Travis y al entorno urbano que lo rodea. Nadie puede esperar que dentro de semejante detrito social florezca otro producto humano distinto a ese, y para confirmarlo nada mejor que abandonar la ficción y trasladarse a la propia realidad, recordando que, en 1981, un desequilibrado atentaría contra el presidente Reagan para llamar la atención de Jodie Foster, de la que se había enamorado al ver *Taxi Driver.* ¿Hay quien dé más?

Otras incursiones de Martin Scorsese en el thriller.

Uno de los nuestros (Goodfellas,* 1990).
El cabo del miedo (Cape Fear, 1991).
Casino (Casino, 1995).

GLORIA 1980

DIRECCIÓN: John Cassavetes. PRODUCCIÓN: Columbia (Sam Shaw). GUIÓN: John Cassavetes. FOTOGRAFÍA: Fred Schuler. MONTAJE: George C. Vilaseñor. MÚSICA: Bill Conti. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Rene d'Auriac. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Gena Rowlands, John Adames, Bucky Henry, Lupe Cárnica y Jessica Castillo, DURACIÓN: 121 min. Color.

Si tras la aparición de la primera versión de *Shadows,* en 1958, John Cassavetes se convierte en el cineasta de referencia de las energías vanguardistas que liberará el «cine underground», liderado por Joñas Mekas, el estreno (al año siguiente) de una nueva versión de la película, remontada por él mismo, alejaría a este radical independiente y polifacético (con un amplio currículo como actor, director y dramaturgo) del movimiento y situaría su obra a medio camino de las neovanguardias de los años sesenta y la producción estandarizada del cine de Hollywood. Una situación que Cassavetes mantendría a lo largo de toda su carrera como cineasta, y desde la que afronta su incursión en los terrenos del género negro a través de un trabajo tan personal, y tan a contracorriente de la tendencia dominante en este campo, como el que reflejan las imágenes de *Gloria.*

Hijo de emigrantes griegos, Cassavetes indaga a lo largo de toda su obra en los componentes míticos del «sueño americano», de la América idealizada y convertida en la tierra prometida de los valores democráticos y de la igualdad de oportunidades, a través de una serie de películas donde se persigue la captura de las emociones y de los sentimientos para revelar la realidad oculta tras el velo de las apariencias. Esto genera una forma de escritura abierta donde se intenta aprehender esa realidad no visible por medio de la propia gestualidad del plano y del proceso de construcción de éste, y donde la filmación de cada toma y la energía desplegada en ese momento se convierten en el punto central del trabajo del cineasta, lo que conviene tener en cuenta a la hora de entender su aproximación a los contornos del cine negro.

Un guión escrito por el propio Cassavetes y destinado inicialmente para su venta a la Metro Goldwyn Mayer constituye la base narrativa de *Gloria,* una película que, finalmente, el cineasta se vio obligado a dirigir él mismo. El filme se abre con el asesinato de la familia de Jack Dawn (Bucky Henry) —un contable de la Mafia que ha revelado algunos de los secretos de ésta al FBI— por parte de la propia Organización. El hijo pequeño de la familia —Phil Dawn (John Adames)—, que ha sido encomendado momentos antes del crimen a la custodia de una vecina —Gloria Swenson (Gena Rowlands)—, consigue, sin embargo, salir ileso y así comienza la huida de ambos por la ciudad de Nueva York, perseguidos por un ejército invisible de miembros de la Mafia. Este recorrido se convierte en la materia central del relato, presidido por las discusiones entre Gloria y el pequeño puertorriqueño hasta que ambos se encariñan mutuamente el uno del otro.

Un final insólito —en blanco y negro y proyectado a cámara lenta— muestra el reencuentro de los dos personajes en el cementerio de Pittsburgh cuando parecía que Gloria había sido asesinada en una escena anterior. Un supuesto final feliz —quizás producto de la ensoñación, como quieren sugerir los contornos distintos de esta secuencia en relación con el resto de la película— que, no obstante, deja en entredicho la presencia de ese taxi amenazador que, ascendiendo lentamente por la alameda del cementerio, parece transportar al último y definitivo asesino.

Unos impresionantes planos aéreos, que muestran la ciudad de Nueva York desde la estatua de la Libertad hasta el desvencijado Yankee Stadium, advierten, desde los títulos de crédito, de la importancia que la urbe adquirirá a lo largo de toda la narración. Calles, apartamentos, bares, taxis o autobuses se convierten de este modo en protagonistas de una película donde se presenta una Nueva York mugrienta y descascarillada, muy alejada de la que muestran los circuitos turísticos al uso, pero siempre y, sobre todo, cargada de vida.

Por ella deambulan dos personajes que hacen del desplazamiento continuo su razón de vivir, que carecen de escapatoria porque, como afirmaba Nick Bianco en *El beso de la muerte** (1947), la Mafia se halla en todos los lugares, está en perpetuo movimiento y nadie puede escapar de ella, y que, como las múltiples comunidades étnicas que se pasean por las imágenes, han perdido sus raíces y su propio mundo.

Antigua corista y ex novia de un gángster, Gloria Swenson vive en un apartamento que es como una especie de refugio seguro, al igual que la casa materna lo era también para Phil, y que ha construido a base de sus recuerdos y de un pasado perdido (más esplendoroso en la memoria que en la realidad) y al que nunca podrá regresar. Desgajada de ese útero artificialmente reconstruido, a Gloria no le queda otro remedio que adquirir una personalidad distinta (como parecen sugerir sus continuos cambios de vestimenta a lo largo de la narración) y actuar de la misma manera que lo hacía Gloria Swanson (al que el nombre de la protagonista parece remitir de manera clara) en *El crepúsculo de los dioses** (1950).

Perdidos esos referentes y sumidos los dos protagonistas en un espacio hostil (elementos ambos que podrían avalar una interpretación de la película como metáfora de la condición de los inmigrantes en Estados Unidos), el movimiento parece la única garantía de libertad de Gloria y Phil y la única posibilidad que ambos tienen de seguir manteniéndose vivos, como hacen también, acaso, muchos de los individuos anónimos que pasean su existencia por las imágenes.

Filmada desde el desprecio habitual de Cassavetes por la composición académica de los encuadres, la planificación al uso o la iluminación convencional, *Gloria* recoge, desde su trama algo inverosímil, trozos de vida de la existencia diaria de una ciudad mestiza y de unos seres empeñados, pese a todo, en salir adelante, aunque sea asumiendo papeles que no les corresponden y convirtiéndose, como en el caso de la protagonista, en una heroína a su pesar. La película ha sido, por último, objeto de un *remake* a cargo de Sidney Lumet que, en el momento de escritura del libro, no ha sido todavía estrenado en España y que mantiene, en la versión norteamericana, el mismo título del original: *Gloria* (1998).

Algunas apariciones de John Cassavetes como actor dentro del género:

Crime in the Streets (1956), de Donald Siegel.
Código del hampa (The Killers,* 1964), de Donald Siegel.
Capone (Capone, 1975), de Steve Carver.
Pánico en el estadio (Two Minute Waming, 1976), de Larry Peerce.

Fuego en el cuerpo

BODY HEAT 1981

DIRECCIÓN: Lawrence Kasdan. PRODUCCIÓN: Warner Bros, y Ladd (Fred T. Gallo), GUIÓN: Lawrence Kasdan. FOTOGRAFÍA: Richard H. Kline. MONTAJE: Carol Littleton. MÚSICA: John Barry. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Bill Kenney. INTÉRPRETES PRINCIPALES: William Hurt, Kathleen Turner, Richard Crenna, Ted Danson y J. A. Preston. DURACIÓN: 113 min. Color.

A comienzos de los años ochenta, cuando se estrena la película, los cambios sufridos por la industria del cine son de tal envergadura (sustitución de las grandes productoras por consorcios multinacionales, desplazamiento de los antiguos sistemas de producción, distribución y exhibición, predominio creciente de la televisión y del vídeo) que si algo subsistía de los viejos géneros, este resto queda hecho trizas ante la magnitud de las transformaciones acaecidas durante la década anterior, ante la influencia creciente de los procedimientos estilísticos que arrastra el progresivo auge de la posmodernidad y ante las nuevas demandas generadas por un público cada vez más joven.

Dentro de los territorios ya muy difuminados del cine negro, surgen durante este período toda una serie de obras que tanto reflexionan, de manera directa o indirecta, sobre éste como saquean simplemente sus contenidos iconográficos y narrativos, o bien hacen de la mezcla de géneros su razón de ser, o son alambicados *remakes* de títulos anteriores, o, por último, recrean, de manera nostálgica, ambientes, temas y contenidos de las viejas ficciones. En esta última dirección se sitúa *Fuego en el cuerpo,* un *thriller* erótico en la misma línea que *El cartero siempre llama dos veces {The Postman Always Rings Twice,* 1981; Bob Rafelson) —un *remake* de la película de Tay Garnett con el mismo título* (1946)—, donde, como en el trabajo de Lawrence Kasdan, se revisa, actualizándolo en sus contornos, el personaje de la mujer fatal.

Estructurada en cuatro bloques, la película muestra, sucesivamente, la relación amorosa que se entabla entre un atractivo abogado fracasado —Ned Racine (William Hurt)y una hermosa y adinerada mujer: Matty Walker (Kathleen Turner); el proyecto de asesinato de su marido —Edmond Walker (Richard Crenna)— y la ejecución del crimen; los primeros indicios de las mentiras de Matty y, por último, la incriminación de Ned por parte de la joven y el intento de asesinato de éste. Un breve epílogo, finalmente, recoge el descubrimiento de la verdad por el abogado en la cárcel y la vida que lleva Matty en un país exótico, disfrutando de la herencia de su marido.

Frente a la visión más conservadora de las relaciones ilícitas que, de acuerdo con los aires reaganianos que recorren el país durante estos años, inaugurará un título como *Atracción fatal (Fatal Attraction,* 1987; Adrián Lyne), el trabajo de Kasdan se mantiene todavía dentro de los márgenes revulsivos característicos del género y permite, incluso, que la asesina consiga disfrutar (acaso con cierta amargura) del premio de su inteligencia y de sus manejos en la conclusión de la historia, alterando los desenlaces que eran habituales, durante los años treinta y cuarenta, en este tipo de ficciones.

Como adelantan, sin embargo, los títulos de crédito —con la atmósfera erótica que envuelve a las imágenes y con la tipografía *art decó* de la escritura—, el trabajo de Kasdan se desarrolla a partir de un borrado de la contemporaneidad de la narración para buscar una evocación de los años cuarenta donde se suprime, salvo en la referencia a la corrupción generalizada característica de los tiempos modernos, cualquier referencia a la época actual del filme. Sobre ese borrado se instala la presencia del sexo como elemento detonante del asesinato y de la atracción irresistible que Ned siente por Matty y que le hacer caer en las redes de esta astuta mujer.

A partir de aquí, y utilizando asimismo elementos tomados de otros géneros, como, por ejemplo, el cine de terror, la película avanza sobre una intriga diseñada como un mecanismo de relojería y en el que casi todas las piezas se ensamblan perfectamente entre ellas, confirmando la habilidad de Kasdan —coguionista, entre otros trabajos, de *El retorno del Jedi {Return ofthe Jedi,* 1983; Richard Marquand)— para construir sólidos guiones.

A pesar, sin embargo, de los cálidos tonos fotográficos conseguidos por Richard H. Kline —que hacen sentir en las imágenes el tórrido verano de Florida—, la película en su conjunto resulta algo fría como resultado de la deriva de la intriga hacia la reconstrucción de época y a la utilización artificiosa, e impostada desde fuera del diseño de los propios personajes, de los mecanismos convencionales del género. La realización, por su parte, se mantiene casi siempre en un tono contenido, aunque no falten algunos irritantes *zooms,* varios picados y contrapicados sin demasiada justificación (sobre todo en las escenas de los encuentros amorosos entre la pareja) y la utilización de los teleobjetivos en una línea semejante ala de *Código delhampa** (1964).

La suma de todos estos factores, a los que cabría añadir todavía alguno más, hace de este título el paradigma de un tipo de cine caracterizado por construirse «a la manera» de las antiguas ficciones y siguiendo algunos de los rasgos de estilo característicos de la posmodernidad. Tal vez por ello pueda considerarse que *Fuego en el cuerpo* traza, pese a la existencia de otros antecedentes, una línea divisoria clara en relación con el cine de la modernidad a través, sobre todo, de la presencia en su construcción de dos elementos claves de la nueva sensibilidad posmoderna: el pastiche (entendido como imitación de un estilo) y el simulacro de la realidad (entendido como copia de un original que no existe).

En el haber de la película queda, por último, el retrato de algún personaje insólito y bien trazado, como el de Peter Lowenstein (Ted Danson) —un ayudante del fiscal que admira a Fred Astaire y que se pasea por las imágenes ensayando pasos de baile—, una atmósfera y una ambientación bien conseguidas y un esbozo arquetípico de la existencia rutinaria de cualquier ciudad estadounidense, donde las alternativas para comer se resumen en elegir entre tarta de cereza, de cereza o de cereza.

Otros títulos del género protagonizados por mujeres fatales durante los años siguientes:

Labios ardientes {The Hot Spot, 1990), de Dennis Hopper.
Instinto básico (BasicInstinct,* 1992), de Paul Verhoeven.
Luna de porcelana {China Moon, 1994), de John Bailley.
La última seducción (The Last Seduction, 1994), de John Dahl.

***HAMMETT* 1982**

DIRECCIÓN: Wim Wenders. PRODUCCIÓN: Zoetrope Studios (Francis Ford Coppola). GUIÓN: ROSS Thomas y Dennis O'Flaherty, según la novela de Joe Gores. FOTOGRAFÍA: Joseph Biroc y Philip Lathrop. MONTAJE: Berry Malkin, Marc Laub, Robert Q. Lovett y Randy Roberts. MÚSICA: John Barry. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Angelo Graham y León Erickson. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Frederic Forrest, Peter Boyle, Marilu Henner, Roy Kinnear y Lydia Lei. DURACIÓN: 97 min. Color.

Ferviente admirador del cine clásico estadounidense, Wim Wenders realiza, en 1977, *El amigo americano (Der Amerikanische Freund),* una sólida y original adaptación de la novela homónima de Patricia Highsmith que, además de contar en sus imágenes con la presencia de Nicholas Ray y Samuel Fuller, despierta rápidamente la atención al otro lado del Atlántico por la obra del joven cineasta alemán.

Así, en ese mismo año, Francis Ford Coppola le ofrece la realización de una película sobre Dashiell Hammett (el padre de la novela negra), basada en una obra de Joe Gores. Sin embargo, la falta de entendimiento, por un lado, entre Coppola y Wenders y, por otra, de ambos con la productora a cargo del proyecto en esos momentos (Orion Pictures) dio lugar a un complicado proceso de gestación del guión definitivo —por el que pasaron cuatro escritores distintos que escribieron hasta quince versiones del mismo— y a cuatro puestas en circulación diferentes del texto, repartidos entre una versión radiofónica, otra filmada en vídeo según los dibujos del *story board* y dos cinematográficas a partir de sucesivos guiones de Dennis O'Flaherty y Ross Thomas.

Como consecuencia de todo ello, el trabajo de Wenders acabaría diluyéndose poco a poco entre las continuas revisiones del proyecto hasta dar origen a una obra —*El hombre de Chinatown*- que más parece resultado del empecinamiento personal del cineasta, y de Coppola, por dar salida definitiva al producto que a una relectura personal de la vida del novelista por parte del director alemán.

Partiendo de un anacronismo evidente (Hammett comenzó su andadura como escritor después de que una enfermedad le apartase de su trabajo como detective, sin que llegara nunca a simultanear ambas actividades), la película describe tres días de la vida del célebre autor durante los cuales, y coincidiendo con la finalización de su primera novela *(Cosecha roja),* éste debe resolver un extraño caso de asesinato.

Tras una brevísima escena inicial —cuyo trazo iconográfico recuerda la apertura de *Sólo los ángeles tienen alas** (1938)—, el filme emprende dos líneas narrativas distintas, que mantienen una cierta correspondencia entre ellas y que pretenden alumbrar, de paso, el proceso de creación literaria de Hammett. En la primera de esas dos direcciones, las imágenes muestran varias escenas de la novela recién terminada por el escritor al mismo tiempo que revelan también algunas ensoñaciones literarias de éste. En la segunda, describen la propia andadura del personaje en la que cobran vida real algunos seres que aparecen también en la ficción, como su amigo, y compañero de profesión, Jimmy Ryan (Peter Boyle) o Kit Conger (Marilu Henner), que en la novela recibe el nombre de Sue Alabama.

Mediante una estructura de encuesta, la película describe la investigación que Hammett desarrolla para encontrar a Crystal Ling (Lydia Lei) y a Ryan (desaparecido misteriosamente tras la escena inicial) mientras trata de recuperar, al mismo tiempo, su manuscrito robado. Sobre esta línea narrativa, que se va complicando cada vez más hasta perderse casi las referencias para orientarse dentro de ella, Wenders construye una película que se sitúa voluntariamente en la periferia del cine negro, pero que recoge buena parte de los motivos iconográficos y arquetípicos del género y, sobre todo, de la película que, según se viene aceptando habitualmente, inaugura el mismo: *El halcón maltes** (1941).

De esta forma, la búsqueda de la supuesta hermana de Brigid O'Shaughnessy (en la película de Huston) se sustituye aquí por la de Crystal Ling; el asesinato de Archer (el socio de Sam Spade) se corresponde ahora con el de Jimmy Ryan; la composición interpretativa del personaje de Salt, en *El hombre de Chinatown,* se traza siguiendo la estela de la ofrecida por Peter Lorre en *El halcón maltes;* el trío Gutman-Joel Cairo-Wilmer Cook de esta última se sustituye ahora por el que forman Hagerdorn-Salt-Wilson; Spade y Ryan entregan a la policía, en ambas películas, a Brigid y Sue Alábanla, a pesar de su relación amorosa con ellas, y así hasta llegar a la presencia en ambos trabajos del actor Elisha Cook, jr. (acompañado, en este último caso, de otros rostros célebres del género como Royal Daño, Sylvia Sidney o, de nuevo, Sam Fuller), si bien en *El halcón maltes* aparecía con su propio apellido (Cook) y en el trabajo de Wenders, con el diminutivo de su nombre (Eli).

Probablemente, los avatares por los que debió pasar el proyecto antes de materializarse en la pantalla impidieron que el cineasta alemán consiguiera ofrecer su propio punto de vista acerca de Hammett y dieron lugar a que su trabajo se convirtiera, finalmente, en una recreación manierista de los contornos del propio género, o en ese cine dentro del cine al que el director volvería poco después en *El estado de las cosas (Der Stand der Dinge,* 1982).

Muy subterráneamente, sin embargo, la película reflexiona sobre el proceso de creación artística y sobre la necesidad del escritor de buscar dentro de sí y de su propia experiencia (y no a través de ese trasunto en la ficción y en la vida que es Jimmy Ryan) los materiales para construir su obra literaria. La muerte de éste en la novela puede ser vista de esta forma como el fin también del Continental Op, el personaje creado por Hammett antes de que alumbrase a Sam Spade, y como el comienzo de la brillante carrera literaria desarrollada por el padre de la novela negra con este último como protagonista de sus relatos. Pero la película tampoco avanza demasiado en este sentido —aunque la atmósfera de las imágenes, y los tonos negros logrados por el operador Joe Biroc, antes de su sustitución por Philip Lathrop, puedan hacer pensar que todo el relato transcurre en la mente del escritor-y se queda, finalmente, a medio camino del pastiche, del *biopic* y del cine de detectives, y como una singular, pero fallida, aproximación a los contornos biográficos de Hammett y de sus criaturas.

Otros títulos del cine negro basados en obras de Dashiell Hammett:

The Maltese Falcon (1931), de Roy del Ruth.
La llave de cristal {The Glass Key, 1935), de Frank Tuttle.
Satan Met a Lady (1936), de William Dieterle.
La llave de cristal {The Glass Key,* 1942), de Stuart Heisler.

SCARFACE 1983

DIRECCIÓN: Brian de Palma. PRODUCCIÓN: Universal (Martin Bregman). GUIÓN: Oliver Stone. FOTOGRAFÍA: John A. Alonzo. MONTAJE: Jerry Grenberg. MÚSICA: Giorgio Moroder. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Ed Richardson. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Al Pacino, Steven Bauer, Michelle Pfeiffer, Mary Elizabeth Mastrantonio y Robert Loggia. DURACIÓN: 170 min. Color.

Inspirándose en títulos como *Treinta y nueve escalones (The Thirty-Nine Steps,* 1935), *De entre los muertos (Vértigo,* 1958) o *Psicosis (Psycho,* 1960), Brian de Palma realiza a lo largo de su carrera toda una serie de películas —*Fascinación (Obsession,* 1976), *Vestida para matar {Dressed to KM,* 1980) o *Doble cuerpo (Body Double,* 1984)— que proponen, desde la artificiosidad de su reconstrucción y demostrando cierta inventiva visual, una reflexión personal sobre la obra de Alfred Hitchcok, el director de las tres películas mencionadas al principio de este párrafo. En 1983, sin embargo, el cineasta decide, siguiendo esos particulares homenajes al cine que presiden el desarrollo de su filmografía, hacer un *remake* de *Scarface** (1932) e introducirse, de este modo, en las pautas de un género novedoso para él y en la piel de un director, como Hawks, muy alejado de su manera —y de las de Hitchcok— de ver y hacer películas.

La llegada de los «marielitos» a Miami (tras la maniobra de Fidel Castro permitiendo que miles de cubanos, con familiares en Estados Unidos, abandonasen el país por Puerto Mariel y aprovechando, de paso, para expulsar a cientos de delincuentes comunes de la isla) es el punto de partida de una versión reactualizada de la historia original de Hawks, que Oliver Stone y Martin Bregman sitúan, con acierto, en el terreno de la droga y de las mafias cubanas y sudamericanas que controlan el tráfico de cocaína en Norteamérica.

Continuando el esquema de ascensión y caída característico del cine de gángsteres, *El precio del poder* describe el itinerario seguido en Norteamérica por Tony Montana (Al Patino) desde que desembarca en Miami, sin ningún tipo de pertenencias, hasta que, tras colaborar con la Mafia ejecutando un asesinato, consigue ingresar en ésta y hacerse, más tarde, con el control absoluto de toda la banda para manifestar, por último, una cierta desilusión ante la vaciedad del poder conseguido a base de crímenes y de chantajes.

A partir de ese argumento, el trabajo de Oliver Stone y de Brian de Palma explícita algunos contenidos que en el título original apenas se apuntaban subrepticiamente como son la homosexualidad latente de Tony Montana, que une su destino al de Manolo (Steven Bauer), la relación incestuosa de aquel con su hermana Gina (Mary Elizabeth Mastrantonio) y la impotencia de Tony en la relación marital con Elvira (Michelle Pfeiffer), su mujer. Al mismo tiempo, la película recoge también algunos elementos de la puesta en escena de *Scarface* (como la leyenda que anuncia el proceso de ascensión a la cumbre de su protagonista: «El mundo es tuyo») y prescinde de otros (las X como signo de eliminación, la monedita con la que juguetea George Raft...) que cumplían también una funcionalidad narrativa dentro de la ficción.

La película de Brian de Palma se configura, por otra parte, como una nueva reflexión del cineasta acerca de los temas del doble y del cine, del *voyeurismo* (el poder alcanzado por Tony Montana encuentra expresión en la multiplicidad de televisores que decoran su casa) y de la representación de la realidad que presiden el desarrollo de su obra. En este caso, esa reflexión se proyecta en la construcción de un filme que invoca permanentemente al modelo original, ya sea para seguir algunos hilos de su trama, ya para reflexionar sobre varios de sus motivos arguméntales o de puesta en escena, ya para contradecir los puntos de partida de aquel (desaparición de los antiguos gángsteres, jerga callejera, exposición de los nuevos métodos mañosos), etcétera.

Este deliberado esfuerzo de reconstrucción provoca, sin embargo, que la historia no avance de acuerdo con sus presupuestos dramáticos y que apenas profundice en el análisis de sus personajes y situaciones. El resultado final de esta aproximación al cine de gángsteres es, por lo tanto, una especie de pastiche posmoderno fundado en la desmesura (especialmente presente en el cultivo de la imagen y en esos decorados suntuosos, casi inverosímiles, que describen un mundo de fantasía y de representación en las mansiones de los hampones) y en ese cine dentro del cine que carece del aliento vital de los títulos primitivos.

Todo el conjunto resulta, así, demasiado explícito, demasiado reiterado, demasiado evidente, demasiado grandilocuente en definitiva. Una circunstancia que se pone de relieve especialmente en la secuencia final, una orgía de violencia y de crímenes en la que, como es habitual en los desenlaces de las películas del cineasta, Brian de Palma juega con el sentido visual y dramático de esa violencia introduciéndola dentro de una acción paroxística, de resonancias operísticas y, por lo tanto, con un fuerte contenido de representación artística, que parece tener tan sólo una justificación meramente formal y estética. Algo que, sin embargo, no gustó demasiado a la MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors Association) que intentó calificar con una X la película (lo que, de haberse llevado a cabo, hubiera dificultado enormemente su distribución en Estados Unidos), hasta que director y productor realizaron una campaña de protesta en distintos medios de comunicación, que consiguió finalmente sus objetivos e impidió que la película tuviese esta calificación minoritaria.

Ejemplo de los métodos de trabajo utilizados por Brian de Palma y de un tipo de reconstrucción artificiosa y reactualizada de algunos de los títulos claves del género, *El precio del poder* tuvo una especie de continuación, desde unos presupuestos a caballo entre los filmes de gángsteres y el cine negro y con el mismo actor como protagonista, en *Atrapado por su pasado** (1993), una película ambientada también en el mundo del hampa hispanoamericana, pero en este caso en la ciudad de Nueva York.

Otros remakes famosos de filmes negros:

Código del hampa (The Killers,* 1964), de Donald Siegel.
El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice, 1981), de Bob Rafelson.
Contra toda ley (Against all Odds, 1983), de Taylor Hardford.
El sabor de la muerte (Kiss of Death, 1995), de Barbet Schroeder.

TIGHTROPE 1984

DIRECCIÓN: Ricard Tuggle. PRODUCCIÓN: Warner Bros, y Malpaso (Clint Eastwood y Fritz Manes). GUIÓN: Richard Tuggle. FOTOGRAFÍA: Bruce Surtees. MONTAJE: Joel Cox. MÚSICA: Lennie Niehaus. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Ernie Bishop. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Clint Eastwood, Genevieve Bujold, Dan Hedaya, Alison Eastwood y Jennifer Beck. DURACIÓN: 114 min. Color.

Tras participar como guionista en *La fuga de Alcatraz (Escape from Alcatraz,* 1979), una película de Donald Siegel protagonizada por Clint Eastwood, Richard Tuggle propone a la productora (Malpaso) de este último rodar un guión propio con el que debutaría como director en la pantalla. Clint Eastwood acepta el riesgo que aquel le propone y decide llevar adelante el proyecto de rodar *En la cuerda floja,* un filme que el propio actor acabaría protagonizando y en donde su hija (Alison Eastwood) desempeñaría también un papel importante.

Thriller turbio y oscuro, *En la cuerda floja* se abre con la secuencia nocturna del asesinato de una joven por parte de un psicópata al que se individualiza, visualmente, a través de sus zapatillas deportivas. La transición entre esta secuencia y la siguiente —del primer plano de las playeras del asesino se pasa a otro plano semejante de las deportivas del policía Wes Block (Clint Eastwood)— y el desarrollo de esta última, donde se apuntan algunos aspectos de la vida familiar del protagonista con sus dos hijas a la vez que se inicia la investigación para descubrir al autor del crimen, adelantan los temas claves sobre los que luego avanzará la narración. En esencia éstos son: la identificación progresiva de Wes con el asesino —Rolf (Marco St. John)—, el peligro que representará el psicópata para el entorno familiar del inspector, las dificultades de éste para mantener relaciones «normales» con las mujeres y la estructura de encuesta que adopta, de manera formal, el desarrollo de la película.

La afición de Wes por practicar el sexo con prostitutas y la circunstancia añadida de que el psicópata vaya asesinando a mujeres que han mantenido relaciones anteriores con aquel van estableciendo unos lazos de unión entre ambos, en los que el policía descubre poco a poco el lado más oscuro de su personalidad y su identificación con los gustos del asesino. Si en el primer tercio de la película esta concomitancia se pone de relieve, de manera casi circunstancial, por parte de otros personajes, a medida que avance la narración este proceso se irá interiorizando en el propio Wes.

Situado, como alude el título de la película, en la cuerda floja entre la oscuridad y la luz de los deseos, el inspector debe intentar aprender a controlar ese lado en sombras si quiere proseguir su relación amorosa con Beryl Thibodeaux (Genevieve Bujold) y cumplir con su papel como padre. Pero mientras esto no sucede, Wes avanza —como el detective protagonista de *La noche se mueve** (1974)— a tientas en la investigación, detrás siempre de las jugadas hábiles que planea un asesino invisible y poniendo, gracias a esa incapacidad, en grave peligro la vida de sus seres queridos.

Frente a la inmadurez que demuestra Wes (un personaje muy alejado de los papeles de duro que interpretara Clint Eastwood en los comienzos de su carrera cinematográfica), tanto Beryl como Amanda Block (Alison Eastwood), la hija mayor del policía, demuestran una consistencia mucho mayor, que les permite, incluso, intentar comprender a éste y amoldarse a su gustos. Capacidad ésta que subraya, por ejemplo, la escena en la que Beryl se pone las esposas invitando al detective a practicar con ella los mismos juegos que realiza con prostitutas.

El trabajo de Richard Tuggle no se detiene aquí, sin embargo, y avanza todavía un paso más en su exploración de ese lado oscuro, haciendo que el asesino contrate, primero, a un homosexual para dar placer a Wes y, después, dejando a la hija de éste (que se comporta en las imágenes como la mujer de la casa) en la cama del inspector atada y amordazada, quién sabe si como una invitación más para que Wes pueda cumplir sus deseos más recónditos con su propia hija y utilizando algunos de los artilugios con los que le gusta jugar con sus parejas contratadas.

Ambientada en las calles de Nueva Orleans, la película ofrece una buena descripción del mundo nocturno de la ciudad y, sobre todo, de la pléyade de tugurios donde la urbe obtiene sus mejores beneficios: los locales del sexo. Como demuestra, sin embargo, la original escena del gimnasio entre Beryl y Wes, el sexo se encuentra omnipresente en la vida diaria de los habitantes de la ciudad, que no dudan, además, en utilizar pesas, barras y paralelas para practicar virtuales juegos eróticos en espacios asépticos.

Trepidante, angustiosa en ocasiones y, sobre todo, enormemente sugerente, *En la cuerda floja* propone una aproximación diferente al arquetipo de policía dominante en esos años (paradigmáticamente encarnados por el propio Clint Eastwood), mostrando a un inspector atormentado del que, como sugiere el juego de máscaras presente en todo el filme, el asesino sólo resulta ser su doble.

De esta forma, frente a los policías justicieros y seguros de sí mismo que imponían su ley en la década precedente, surge ahora un nuevo tipo de agente de la ley que no se cuestiona ya simplemente el sentido de su trabajo y de su vida —como en *El detective** (1968)—, sino su propia individualidad al advertir con desasosiego cómo el mal se encuentra ahora anidando en su interior y no ya fuera de sí mismo. Gangrenado por dentro, el arquetipo policial carece ya de fuerzas para cumplir con su función y ni siquiera sabe si es él mismo el asesino. De este modo la enfermedad que afecta al cuerpo social comienza ahora a extenderse por sus órganos vitales sin que, frente a su ataque, existan aparentemente medicinas que puedan curarlo.

Otros títulos del cine policial de los años ochenta:

El príncipe de la ciudad (Prince of the City, 1981), de Sidney Lumet.
Manhattan Sur (The Year of the Dragon,* 1985), de Michael Cimino.
La sombra del testigo (Someone to Watch Over Me, 1987), de Ridley Scott.
El caso de la viuda negra (Black Widow, 1987), de Bob Rafelson.

ONCE UPON A TIME IN AMERICA 1984

DIRECCIÓN: Sergio Leone. PRODUCCIÓN: Ladd Company, Warner Bros., Embassy y PSO (Arnon Milchan). GUIÓN: Enrico Medioli, Franco Arcalli, Leonardo Benvenutti, Piero di Bernardi, Stuart Kaminski, Franco Ferrini y Sergio Leone, según la novela de Harry Grey, FOTOGRAFÍA: Tonino Delli Colli. MONTAJE: Niño Baragli. MÚSICA: Ennio Morricone. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Cario Simi. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Robert de Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Tuesday Weld y Scott Tiler. DURACIÓN: 229 min. Color.

Uniéndose a la larga nómina de cineastas norteamericanos de ascendencia italiana (Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Michael Cimino, Brian de Palma, Abel Ferrara o Quentin Tarantino) que, a lo largo de las tres últimas décadas, han propuesto nuevas fórmulas de acercamiento a los moldes arquetípicos del cine negro, Sergio Leone (un director de nacionalidad italiana y formado cinematográficamente en ese país) realiza también, en 1984, una original incursión dentro de las claves del género.

Resultado de un proyecto acariciado a lo largo de casi una década, *Érase una vez en América* supone la traslación a la pantalla (por parte de media docena de guionistas, además del propio cineasta) de *The Hoods,* una novela autobiográfica de Harry Grey (seudónimo de David Aaronson, cuyo apellido verdadero parece ser que era, en realidad, Goldberg), donde éste narra sus andanzas como gángster de segunda fila en los tiempos de la Prohibición y el trágico fracaso posterior de su carrera como delincuente.

La película reconstruye la andadura de un hampón llamado David Aaronson, y apodado Noodles —Scott Tiler (de joven) y Robert de Niro—, a lo largo de tres momentos distintos de la historia de Estados Unidos situados, respectivamente, en unos años después del comienzo (1922) y el final (1932-1933) de la Ley Seca y en el ascenso al poder de los republicanos, con Nixon a la cabeza, el mismo año de los asesinatos de Robert Kennedy y Martin Luther King (1968). Con el tiempo y la memoria como protagonistas casi absolutos de la narración, la película se articula alrededor de una serie de *flashback* que, siguiendo el vuelo caprichoso de los recuerdos del protagonista y el tono de ensoñación que provoca el consumo de opio por parte de éste, muestra sus inicios como delincuente en el seno de una pandilla juvenil, la traición posterior de uno de los miembros de la banda llamado Maximilian Bercovitz —Rusty Jacobs (de joven) y James Woods— y el regreso posterior de Noodles, treinta y cinco años después, para encontrarse con su pasado.

A través de este recorrido, la película describe, con vocación naturalista, el ambiente miserable del gueto judío de Nueva York en el que se localiza la acción en 1922, las oportunidades de conseguir dinero fácil que brindaba la Prohibición en esos años y la necesidad de adaptarse a los nuevos tiempos cuando ésta llega a su fin. Dentro de este marco la película inserta la historia de amor que se desarrolla entre Noodles y Deborah —Jennifer Connelly (de joven) y Elizabeth McGovern— y la de amistad que tiene lugar entre éste y el resto de miembros de la banda. A partir de aquí el filme reflexiona sobre la evolución del gangsterismo en Norteamérica, y sobre la propia historia del país y de la cara oscura del sueño americano, a través del fracaso individual de Noodles, un gángster romántico y enamorado cuya voluntad de independencia y su rechazo a cualquier forma de autoridad le impide adaptarse a la deriva de los nuevos tiempos.

Siguiendo los vaivenes de los recuerdos de Noodles, la película se construye como una especie de rompecabezas donde las piezas sólo acaban de ajustarse al final y donde el juego de simetrías, de ecos y de resonancias hacen pivotar todo el relato alrededor de un pasado mítico, cuya presencia baña de nostalgia toda la narración.

Algo más desordenada en su tramo final y con algún que otro hilo sin anudar (como el paseo bajo el puente del Noodles anciano con la maleta repleta de dinero) debido, probablemente, a la notable reducción del metraje original de la película, *Érase una vez en América* recoge buena parte de la mitología del cine de gángsteres de los años treinta dentro de una ambiciosa y original obra que, tanto en el tratamiento fotográfico como en la planificación, sitúa siempre al espectador de manera precisa frente a cada una de las épocas en las que transcurre la narración.

Lúcido y pesimista al mismo tiempo, el trabajo de Sergio Leone reflexiona acerca de la pérdida de valores como la amistad y el amor dentro de una sociedad donde la conquista del poder político (Max) y del éxito (Deborah) parece ser el único objetivo de sus miembros. El fracaso final de ambos personajes cuando se encuentran, aparentemente, en la cima de sus carreras política y artística viene a proponer, desde otra perspectiva, una visión crítica y pesimista del viejo mito americano de la igualdad de oportunidades y del triunfo y del ascenso social.

Una célebre banda sonora, obra de Ennio Morricone, y un afortunado tema de flauta de Georghe Zamfir acompañan las imágenes de una película donde el tiempo subjetivo del protagonista, y sus recuerdos, se convierten en la materia central de una narración menos crítica y reflexiva que la desarrollada por Francis Ford Coppola en su saga de *El Padrino,* pero que juega en el seno de la memoria y de los sentimientos, en el trazo de los personajes y en una cierta voluntad de reconstrucción histórica sus mejores bazas.

Otras incursiones de cineastas de procedencia italiana en el género:

El Padrino II (The Godfather Part II,* 1974), de Francis Ford Coppola.
El precio del poder (Scarface,* 1983), de Brian de Palma.
Manhattan Sur (The Year of the Dragon,* 1985), de Michael Cimino.
Uno de los nuestros (Goodfellas,* 1990), de Martin Scorsese.

BLOOD SIMPLE 1984

DIRECCIÓN: Joel Coen. PRODUCCIÓN: River Road (Ethan Coen). GUIÓN: Joel y Ethan Coen. FOTOGRAFÍA: Barry Sonnenfeld. MONTAJE: Roderick Jaynes y Don Wiegmann. MÚSICA: Cárter Burwell. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Jane Musky. INTÉRPRETES PRINCIPALES: John Getz, Francés McDormand, Dan Hedaya, M. Emmet Walsh y Sam-Art William. DURACIÓN: 99 min. Color.

A medida que avanzan los años ochenta se hace cada vez más evidente que algunos de los rasgos característicos del estilo de la posmodernidad —como el pastiche, el *collage,* la caricatura y el simulacro de la realidad— comienzan a introducirse también de manera decisiva en lo que queda de los restos del antiguo cine negro. Un manierismo creciente va apoderándose de este modo de buena parte de los contenidos de sus ficciones que, además de recibir la contaminación de otros géneros, ven cómo muchas de sus propuestas se disuelven en el mero artificio formal, cuando no se reducen simplemente al saqueo de argumentos y, sobre todo, de imágenes extraídas de su propio pasado cinematográfico.

Dentro de esta tendencia, aunque con una voluntad de dignificar la reformulación manierista de las claves del género, se sitúa *Sangrefácil,* la obra con la que Joel Coen debuta en las labores de dirección, acompañado de su inseparable hermano Ethan como coguionista y productor. Una intriga muy sencilla, que recuerda el reverso de la desarrollada en títulos como *Perdición** (1944) o *El cartero siempre llama dos veces** (1946), constituye el núcleo argumental de una película que parece concebida para estirar esa intriga casi hasta el infinito, recreándose más en los detalles de su desarrollo que en la indagación de los contenidos profundos del relato.

El adulterio que tiene lugar, sin otra explicación adicional que el propio deseo de los dos personajes, entre Abby (Francés McDormand) y Ray (John Getz), uno de los empleados del bar que regenta el marido —Julián Marty (Dan Hedaya)de aquella, abre las puertas de una narración cuyo desarrollo se sitúa a medio camino de los moldes del viejo cine criminal y del moderno cine de detectives. Filmado desde la misma posición (con la cámara situada en la parte trasera del vehículo) que el atraco al banco de Hampton en *El demonio de las armas** (1949), este punto de partida supone también una especie de declaración de principios sobre el repertorio de citas cinéfilas que, a veces para darles la vuelta desde dentro, salpican buena parte de las imágenes de la película.

Movido por el afán de venganza, Marty realiza un nuevo encargo al investigador privado (M. Emmet Walsh) que vigila desde hace tiempo a la pareja para que asesine a Abby y Ray. Sin embargo, en un giro imprevisto del argumento, el detective mata de un disparo a su cliente mientras la confusión sobre la identidad del homicida divide a los dos amantes y el verdadero asesino trata de eliminarlos para recuperar un mechero que, como en *Extraños en un tren** (1951), constituye la prueba que puede incriminarlo.

Con el marido intentando convertirse en asesino de los adúlteros (y no al contrario) y con el investigador privado traicionando a su cliente y pasándose definitivamente al otro campo de la ley puede decirse que, en cierta forma, el contenido conceptual de las viejas ficciones parece haberse disuelto, de manera definitiva, en estos años para entrar en un territorio difuso donde no existen ya agarraderos arguméntales a los que asirse dentro del género.

Desarrollando una cierta voluntad minimalista y caricaturesca, Joel y Ethan Coen estiran la tensión dramática y el suspense de la historia por medio de una intriga que, sin perder pese a todo y como parecía fácil de prever su coherencia interna, se complace en buscar giros y novedades sorprendentes dentro de su desarrollo con los que convulsionar —tanto en el plano narrativo como en el visual o en el sonoro— los sentidos del espectador.

En ese juego artificioso que propone la película, la cámara acaba convirtiéndose en el elemento más importante de la narración que condiciona, incluso, su propio devenir. De este modo se agranda la importancia, dentro del relato, de los objetos que aparecen en el mismo, filmados casi siempre en primerísimos planos (el mechero del detective, los ventiladores, el revólver del crimen, las botas y el dedo roto de Marty, etcétera), al mismo tiempo que la cámara adopta puntos de vista insólitos, busca encuadres forzados o se mueve en rápidos y veloces *travellings* dentro de un juego formalista que se hará todavía más evidente en el siguiente trabajo de los hermanos Coen: *Arizona Baby (Raising Arizona,* 1987).

A partir de aquí —y jugando con el humor, la caricatura y algunos elementos formales extraídos fundamentalmente de los moldes del cine de terror-*Sangre fácil* se construye sobre la amplificación de las escasas situaciones y escenarios que se dan cita en la intriga y deja a su paso unas sorprendentes imágenes muy próximas al surrealismo, una atmósfera asfixiante y algunas secuencias de gran inventiva visual como el entierro del cadáver de Marty y, sobre todo, el enfrentamiento final entre el detective y Abby. Todo ello revela, por parte de Joel y Ethan Coen, una abierta voluntad de renovación del género —tanto en el terreno de las citas cinéfilas como en el del sabotaje de sus códigos— que, si bien se agota en el propio manierismo formal de la propuesta, acabaría dejando su huella en otras aproximaciones posteriores a los territorios del ecléctico cine negro en las décadas de los años ochenta y noventa.

Otras incursiones de Joel Coen en los territorios del thriller:

Arizona Baby(Raising Arizona, 1987).

Muerte entre las flores (Miller's Croising,* 1990).

Fargo (Fargo, 1995).

El gran Lebowski (The Big Lebowski, 1997).

THE YEAR OF THE DRAGÓN 1985

DIRECCIÓN: Michael Cimino. PRODUCCIÓN: Metro Goldwyn Mayer y United Artist (Diño de Laurentiis). GUIÓN: Michael Cimino y Oliver Stone, según la novela de Robert Daley. FOTOGRAFÍA: Alex Thomson, MONTAJE: Noelle Boison. MÚSICA: David Mansfield. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Wolf Kroeger. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Mickey Rourke, John Lone, Ariane, Leonard Termo y Ray Barry. DURACIÓN: 136 min. Color.

Tras cosechar un rotundo fracaso de público y de crítica con *La puerta del cielo (Heaven's Gate,* 1980), un ambicioso y minusvalorado western que provocó enormes pérdidas económicas a la productora de la película (United Artists), Michael Cimino consigue cinco años después, y tras sucesivos proyectos abortados, volver a rodar una nueva película que supone su regreso a los territorios del thriller, donde había debutado como director, gracias al apoyo de Clint Eastwood, con Un botín de 500.000 dólares (Thunderbolt and Lightfoot, 1974).

La novela homónima del escritor Robert Daley constituye la base narrativa sobre la que trabajan conjuntamente Oliver Stone y el propio cineasta para construir el guión de *Manhattan Sur,* una película de indudable calado y fuerza expresiva que, alejándose de manierismos y de modas «retro» imperantes en esos momentos, propone una revitalización de las claves del género desde las entrañas del mismo.

Stanley White (Mickey Rourke), un capitán de policía, de origen polaco, arrogante, egocéntrico, cruel y, pese a su orígenes, racista, es el protagonista de la narración. Destinado como nuevo jefe superior del distrito de Chinatown, Stanley intenta, con la ayuda de una periodista de raza oriental —Tracy (Ariane)—, acabar con el poder de la mafia china en el barrio cuando acaba de desatarse, precisamente, una guerra interna dentro de ésta y el nuevo jefe de los clanes —Joey (John Lone)— intenta extender la influencia de la tríada a la vecina *Little Italy* y conseguir una mayor participación en la distribución de heroína que la propia organización importa del Lejano Oriente.

Con el trauma de la pérdida de la guerra de Vietnam supurando como una herida abierta y con la crisis conyugal asediando su vida doméstica, Stanley se lanza, desoyendo el criterio de sus superiores (más partidarios de mantener el *statu quo* en Chinatown), a una guerra abierta contra las mafias chinas en la que poco a poco van muriendo las personas que lo rodean, incluida Connie (Caroline Kava), su propia mujer.

Aun cuando a veces se ha equiparado, de manera un tanto simplista, el punto de vista de Cimino con el de su protagonista, lo cierto es que, salvo ese aparente final feliz que cierra el relato, las imágenes de la narración mantienen siempre una cierta distancia crítica frente a la actuación de éste, que suscita reproches continuos por parte de quienes se encuentran a su lado en la vida o en la lucha contra el crimen. Es más, podría decirse incluso que, a medida que avanza el metraje de la película, se produce una identificación entre Stanley y Joey que, perdida la batalla contra sus jefes respectivos y heridos ambos, acaban manteniendo un duelo final desesperado, con sabor de western y filmado con gran fuerza expresiva, en un puente de ferrocarril que, como sus respectivas vidas, parece no conducir a ninguna parte.

Sin amigos, con la vida conyugal destrozada y con la carrera profesional pendiente de un hilo, Stanley es como una bomba de relojería a punto de explotar en cualquier momento. Alrededor de este personaje al borde del precipicio, Cimino construye una intriga repleta de temas que hablan —a veces de manera un tanto ampulosa— de las ansias de poder de los jóvenes, del control ejercido por las mafias chinas, de la forma de combatir el desarrollo de estas organizaciones, del racismo, del papel de los medios de comunicación, de las duras condiciones de vida en Chinatown y, como es habitual en la obra del cineasta, del *meltingpot,* de la difícil convivencia en el suelo estadounidense de gentes de diversas procedencias y razas como polacos, chinos, italianos, negros, etcétera.

La película traza, así, un retrato pesimista de la sociedad norteamericana de la época, presidida por las componendas y las transacciones, por la pérdida de referentes éticos, por una cierta sensación de derrota tras la guerra de Vietnam y por el estallido constante de la violencia. En mitad de ese panorama sombrío, no queda apenas lugar para las relaciones personales y el individuo se encuentra sujeto tan sólo a sus propias reglas y sometido a los vaivenes de unos acontecimientos externos que no acaba de comprender del todo.

Las imágenes del filme revelan, en conjunto, los síntomas de un mundo en descomposición donde —como se encargan de subrayar los dos funerales que abren y cierran respectivamente el relato— la única presencia cierta parece ser la de la muerte. De ahí el repertorio de violencia que recoge la película desde su primera media hora de metraje, con dos asesinatos casi sucesivos —el primero en mitad de una fiesta, como en *El Padrino II** (1974), y con el mismo resultado que en el trabajo de Coppola: el ascenso de un mañoso al control de la organización— y con el ametrallamiento posterior del restaurante Shanghai Palace. Una violencia que procede tanto de uno como de otro lado de la ley, que no conoce fronteras y que tan pronto invade el ámbito doméstico (el asesinato de Connie en medio de la espléndida secuencia de la separación entre ella y Stanley, la violación de Tracy) como se apodera de las calles o se introduce en las discotecas chinas.

Narrada con ritmo ágil y con una eficacia visual que alcanza sus mayores logros en las escenas de acción y en la representación de la violencia, *Manhattan Sur* supone una original incursión dentro de los territorios del cine negro a través de unos personajes dotados de vida propia (de ahí la emoción y el poso de verdad que destilan varias escenas del filme) y de una narración que intenta escarbar en el lado oscuro de un país que oculta sus trapos sucios tras una fachada de oropel sólo para turistas.

Otras incursiones de Michael Cimino en el thriller:

Harry el fuerte (Magnum Forcé, 1973), de Ted Post (como guionista).

Un botín de 500.000 dólares (Thunderbolt andLightfoot, 1974).

El Siciliano (The Sicilian, 1986). *—37 horas desesperadas (Desperóte Hours,* 1990).

Terciopelo azul

BLUEVELVET 1986

DIRECCIÓN: David Lynch, PRODUCCIÓN: De Laurentiis Entertainment Group (Fred Caruso). GUIÓN: David Lynch, FOTOGRAFÍA: Frederick Elmes. MONTAJE: Duwayne Dunham. MÚSICA: Angelo Badalamenti. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Patricia Norris. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Kyle MacLachlan, Dennis Hopper, Isabella Rosellini, Laura Dern, Hope Lange. DURACIÓN: 120 min. Color.

Perdidas sus señas de identidad aglutinadoras a finales de los años cincuenta, el cine negro (o más bien el esqueleto descarnado de éste que permanece aún en pie a partir de esa fecha) sufre cada vez más la contaminación temática y formal de los otros géneros al mismo tiempo que ejerce también la suya propia en el territorio difuso de éstos.

No es extraño encontrarse así, por citar tan sólo un ejemplo de cada uno de los casos, con películas que tienen componentes de ciencia ficción como *Blade Runner (Blade Runner,* 1982; Ridley Scott), de terror como *El silencio de los corderos (The Silence ofthe Lambs,* 1990; Jonathan Demme), de comedias como *Misterioso asesinato en Manhattan (Manhattan Mistery Murder,* 1993; Woody Alien) o con parodias sin demasiada gracia como *Superdetective en Hollywood (Beverly Hills Cop.,* 1984; Martin Brest), que se construyen sobre buena parte de los motivos, temas y modos arquetípicos del cine negro, bien en su vertiente clásica o, más frecuentemente, moderna.

Dentro de esta misma línea, pero situándose en la frontera difusa que separa el cine fantástico del *thriller,* se enclava *Terciopelo azul,* un filme de David Lynch que supone la segunda colaboración del cineasta con el productor Diño de Laurentiis, tras el fracaso que había supuesto su primer trabajo juntos: *Dune (Dune,* 1984). En esta ocasión, sin embargo, el director aceptaría rebajar sus salarios para ejercer un mayor control de la película y evitar, de alguna forma, los errores de la anterior producción. Ello le permitiría, por una parte, rodearse de su habitual equipo de colaboradores y, por otra, realizar una de las obras más personales, originales e inquietantes de toda su carrera.

Como una explícita declaración de intenciones, la película se abre, a los sones de la canción que le da título, con unas imágenes edulcoradas, de tono *naif,* de una Norteamérica mil veces idealizada en postales, lienzos y películas: una cerca de madera recién pintada, unas flores rojas y amarillas, un camión de bomberos que pasa al ralentí mientras uno de sus ocupantes saluda a la cámara, unos niños que cruzan la calle, un hombre mayor que riega su jardín inmaculado. Un sencillo accidente (la manguera se enreda en unos arbustos) viene a trastocar la tranquilidad de ese universo apacible e irreal y el hombre sufre un ataque cerebral mientras la cámara avanza, en un incontenible *travelling,* a través de la hierba hasta detenerse en unos escarabajos que pelean por la comida entre la tierra viscosa y los detritus.

A partir de aquí, y desarrollando esa voluntad programática de desvelar las oscuras pulsiones ocultas bajo la superficie pulida de las apariencias, la película sigue una aparente estructura de encuesta so pretexto de descubrir al propietario de una oreja que el hijo —Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) — del hombre de la manguera encuentra en mitad del campo. Ello supone la inmersión del protagonista en un submundo tenebroso habitado por una cantante —Dorothy Vallens (Isabella Rossellini)—, con la que mantiene relaciones sadomasoquistas un delincuente desequilibrado —Frank Booth (Dennis Hopper) que retiene secuestrado al hijo de aquélla—, por una banda de peligrosos traficantes, por un policía corrupto y por algunos otros extraños personajes.

Al igual que un cuento maléfico, la película fluctúa entre las imágenes referenciales, e irónicas, de la Norteamérica idealizada de los años cincuenta —con el añadido de la tópica historia de amor adolescente que se desarrolla entre Jeffrey y Sandy Williams (Laura Dern)— y el espesor del *thriller* psicológico de los años ochenta. Una dualidad que se traspasa también a la narración, al propio protagonista —a medio camino entre un detective y un pervertido, como afirma Dorothy— y que hace sentir constantemente la presencia de lo extraño y la amenaza de un submundo viscoso bajo la tranquila vida de la ciudad maderera de Lamberton. Una villa rural en cuya descripción moral se anticipan los contornos de la célebre Twin Peaks, popularizada por David Lynch en la serie televisiva del mismo nombre y protagonista de la película fallida del cineasta *Twin Peaks. Fire Walk with Me* (1992).

El sórdido y claustrofóbico apartamento en el que vive Dorothy es el centro donde converge ese mundo de extrañas pasiones y de violencia. La cámara se encierra dentro de él durante buena parte del metraje de la película para desvelar los contornos de los personajes que habitan ese turbio universo. Pero como si se tratase de un cáncer o de una muela cariada, el horror que se desarrolla en esa estancia extiende su influencia por la ciudad entera y deja sentir también su amenaza a lo largo de toda la narración, incluso en secuencias aparentemente tan triviales como el primer paseo entre Jeffrey y Dorothy, con ese *travelling* inquietante que se desliza a través de la copas de los árboles y del sonido del follaje.

Dotada de una gran fuerza visual y de un poderoso impulso narrativo, *Terciopelo azul* cuenta también en su haber con una espléndida banda sonora, en donde el trabajo de orquestación de Angelo Badalamenti se complementa con otras conocidas canciones ajenas («Blue Velvet», «In Dreams», «Misteryes of Love»...) para convertir esa banda casi en una protagonista más de la película. Su presencia a lo largo de toda la historia se convierte en un sugestivo apoyo de las imágenes (cuyo ritmo y tensión interna parece dictado, en ocasiones, por el desarrollo musical de la película) y del tono y de la atmósfera de la narración.

Un detective aficionado, un delincuente psicópata, un policía corrupto, un trío de asesinatos, unas buenas dosis de violencia y una aparente estructura de encuesta son algunos de los motivos que David Lynch recoge del *thriller* para realizar esta original incursión en las fronteras del género y para trazar, a partir de ellas, un turbio relato que hunde sus raíces en el territorio de lo extraño y, más allá aún, de las estructuras formales del cine fantástico. Una presencia esta última que encuentra expresión en la utilización reiterada de la cámara subjetiva a lo largo de toda la narración, en la iluminación y en la ambientación del apartamento de Dorothy, en la planificación de varias secuencias, en los primeros planos distorsionados de algunos de los rostros de los protagonistas, en los sonidos inquietantes que pueblan la banda sonora y en la creación de una atmósfera cuyos perfiles remiten al universo onírico de las pesadillas adolescentes, con el sexo y la violencia como ejes centrales de las mismas.

Otras incursiones heterodoxas en el género:

Taxi Driver (Taxi Driver,* 1976), de Martin Scorsese.
Corazón salvaje (Wild at Heart, 1990), de David Lynch.
Teniente corrupto (Bad Lieutenant, 1993), de Abel Ferrara.
Lone Star {Lone Star, 1996), de John Sayles.

HOUSE OF GAMES 1987

DIRECCIÓN: David Mamet. PRODUCCIÓN: Orion y Filmhaus Production (Michael Hausman). GUIÓN: David Mamet y Shel Silverstein. FOTOGRAFÍA: Juan Ruiz Anchía. MONTAIE: Trudy Ship. MÚSICA: Alaric Jans. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Michael Merrit. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Joe Mantegna, Lindsay Crouse, Mike Nussbaum, Lilia Skala y J. T. Walsh. DURACIÓN: 102 min. Color.

Convertido en el dramaturgo más importante de su generación y con una experiencia previa como guionista de títulos como *El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice,* 1980; Bob Rafelson), *Veredicto final {The Veredict,* 1982; Sidney Lumet) y *Los intocables de Elliot Ness (The Untouchables,* 1987; Brian de Palma), David Mamet decide —acaso insatisfecho con la traslación a la pantalla de sus textos— pasarse al otro lado de la cámara y dirigir, a partir de un guión escrito en colaboración con Shel Silverstein, su primera película: *Casa de juegos.*

Concebido con la misma precisión y minuciosidad que un mecanismo de relojería, a partir de un trabajado *story board* que se editaría luego como libro en Estados Unidos, el filme narra la peculiar historia de Margaret Ford (Lindsay Crouse), una famosa y cerebral psiquiatra que parece gobernar mejor el inconsciente de sus pacientes que el suyo propio y cuya necesidad emocional se presenta, desde las primeras secuencias, haciéndola pedir «fuego» para encender sus cigarrillos. El intento de saldar la deuda de juego contraída por uno de sus enfermos (un ludópata que amenaza con suicidarse en su consulta) es el pretexto argumental que pone en contacto a la doctora con un variopinto grupo de estafadores, dirigidos por un timador inteligente y algo misterioso llamado Mike (Joe Mantegna).

Estructurada en tres partes casi simétricas y con un breve epílogo, la película juega deliberadamente en el terreno de las apariencias para mostrar, en el primer bloque, el intento de estafa de la doctora que ésta consigue descubrir en el último momento. En realidad, este falso engaño forma parte de la estrategia del grupo para ganarse la confianza de Margaret (y, tal vez, de los espectadores) y para estafar a ésta en el segundo bloque, ochenta mil dólares. La psiquiatra descubre la verdad, en el último tramo, y toma cumplida venganza de Mike en una acción que, como afirma éste, parece dar rienda suelta a los deseos más recónditos de la doctora una vez que ha sido capaz de enfrentarse y de dominar su propio inconsciente.

Con una disposición similar en cada uno de los tres apartados (entrevistas de la psiquiatra con algunos de sus pacientes, reunión con otra colega mayor que la incita a liberar sus impulsos reprimidos y visita de noche a la casa de juegos), la película avanza, en una suave progresión dramática y sembrada de pistas visuales, desde la luz y la frialdad de las primeras escenas hasta la oscuridad de los tugurios donde se dan cita los placeres nocturnos como el juego. Margaret se interna, de este modo, en un mundo extraño donde el conocimiento aprendido en los libros parece no servir de nada y donde la única fuente de sabiduría, como ilustra el personaje de Mike, parece residir en la propia experiencia de la vida y en el instinto de supervivencia. La protagonista sigue, así, un itinerario que la conduce desde la virtud al vicio, desde el bien aséptico hacia el mal contradictorio, desde la luz hacia la oscuridad de la que surge Mike en su primera aparición, y todo ello dentro de un particular descenso a los infiernos del alma que se traduce, visualmente, en las cuestas y calzadas inclinadas por donde camina la protagonista hacia el club.

Una planificación muy rigurosa, dosificada y con alguna reminiscencia teatral, donde cada plano y cada encuadre aparece concebido para mantener el interés de la narración y suministrar nuevas informaciones dentro del desarrollo del relato, sirve de marco a un guión no menos estructurado, cuya sólida arquitectura demuestra el dominio del oficio ejercido por Mamet.

A partir de esos elementos y de una fotografía de tonos expresionistas (obra del operador español Juan Ruiz Anchía), con contornos muy marcados de luces y de sombras que subrayan el carácter conceptual de la narración, *Casa de juegos* se propone al espectador como una especie de juguete narrativo con una disposición interna muy similar a los trucos que practican los estafadores en la película y que, como a las víctimas de éstos, termina también por engañar al público en su butaca. No obstante David Mamet juega limpio con el espectador y hace que, por ejemplo, en la segunda estafa de Margaret el hombre que deja el maletín en el suelo (y a quien se distingue de manera fugaz, pero precisa en las imágenes) sea el individuo que actuaba de reclamo en la primera.

Por debajo, sin embargo, de ese aparente artificio, transita una densa historia, preñada de sugerencias, acerca del verdadero conocimiento de los seres y de uno mismo, de la necesidad de dar rienda suelta a los impulsos irrefrenables, de la dificultad de vivir sin emociones y de la imperfección del mundo actual. La secuencia final de la película —con Margaret abandonando su anterior vestimenta aséptica y fría para lucir un vestido estampado de flores, vistosos pendientes blancos, bolso rojo y gafas negras— viene a proponer, de este modo, un revulsivo cierre de la narración donde la psiquiatra es capaz, incluso, de robar el mechero de la compañera de mesa y de hacerse con el control del fuego de sus impulsos y de sus emociones. Un desenlace con el que, en pleno climax de la reacción conservadora iniciada por Reagan siete años antes, se viene a sugerir que el homicidio y el robo pueden ser una buena terapia para disfrutar de la vida y en el que se asiste, acaso, al nacimiento (como revela su retrato iconográfico) de una nueva mujer fatal.

Otras incursiones de David Mamet en el cine negro:
Las cosas cambian (*Things Change,* 1988).
Homicidio (Homicide, 1991).
La trama (The Spanish Prisoner, 1997).

Henry, retrato de un asesino

HENRY, PORTRAIT OF A SERIAL KILLER 1988

DIRECCIÓN: John McNaughton. PRODUCCIÓN: Maljack Productions (John McNaughton y Lisa Dedmond). GUIÓN: John McNaughton y Richard Fire. FOTOGRAFÍA: Charlie Lieberman. MONTAJE: Elena Maganini. MÚSICA: Robert McNaughton, Ken Hale y Steven A. Jones, DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Rick Paul. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Michael Rooker, Tom Towles, Tracy Arnold, Ray Atherton y David Katz. DURACIÓN: 90 min. Color.

Tras una corta experiencia como realizador de anuncios publicitarios y de programas en la televisión local de Chicago, John McNaughton recibe, en 1985, el encargo de escribir el guión y de dirigir una película de presupuesto muy modesto, por parte de una firma de vídeo de la ciudad (MPI Home Video). El cineasta y Richard Fire —autor de varias obras dramáticas para una compañía independiente de Chicago llamada Organic Teather Company— comienzan a trabajar en el texto tomando como punto de partida la figura de Henry Lee Lucas, un asesino en serie pendiente de ejecución en una cárcel de Texas y del que la cadena televisiva ABC acababa de emitir un reportaje en el programa informativo «20/20».

Nace de este modo *Henry, retrato de un asesino,* una obra insólita tanto desde el punto de vista de su reducidísimo presupuesto de producción (apenas once millones de pesetas) como de sus contenidos (a medio camino entre el thrilleryel cine de terror), que trata muy pronto de encontrar distribución fuera del mercado del vídeo para el que estaba inicialmente concebida. La calificación de la película con una «X» por parte de la MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors Association) la impide entrar, sin embargo, en los circuitos de exhibición comercial mayoritaria de Estados Unidos, si bien el filme comienza a circular por distintas ciudades norteamericanas y, más tarde, logra distribución en Europa tras su presentación con éxito, en 1990, en el Festival de Locarno y la obtención, a renglón seguido, de los premios de la crítica y a la mejor película y al mejor director en el festival de Sitges de ese mismo año.

Inquietantes, perturbadoras y tremendamente desasosegantes, las imágenes de *Henry, retrato de un asesino* se instalan, de manera deliberada, fuera de la representación cinematográfica habitual de la violencia para tratar de mostrar ésta desde un punto de vista novedoso, más próximo a la realidad de su estallido, y de sus efectos devastadores, en la vida cotidiana de las personas. Henry (Michael Rooker), el protagonista de la película, es un hombre normal y corriente, un individuo igual a tantos otros que, sin embargo, disfruta matando sin que exista —y ello constituye la mejor baza del filme— ningún motivo aparente para ello.

Prescindiendo, pues, de toda interpretación psicológica, psicoanalítica o sociológica sobre los motivos que impulsan a Henry a matar, la película arranca mostrando a varias de sus víctimas, casi siempre mujeres jóvenes, mientras el protagonista conduce tranquilamente su automóvil y se escuchan, como sonido de fondo, jadeos y gritos ahogados. Durante la primera parte de la historia, la violencia de los sucesivos crímenes cometidos por Henry aparece elidida de las imágenes y la cámara recoge tan sólo su resultado mientras la banda sonora reproduce, de nuevo, el horror de cada una de las víctimas. De este modo, y por segunda vez, la película se aleja del típico registro cinematográfico de la violencia para situar ésta en una dimensión distinta y cargada de tensión psíquica y, sobre todo, moral.

Discípulo aventajado de Alfred Hitchcock, McNaughton juega también con las expectativas generadas entre los espectadores, haciendo que la primera de las presas se escape en el último momento de las garras de Henry y dejando que el destino de la segunda, una autoestopista, se resuelva con un fundido en negro sin otra explicación adicional acerca de su posible asesinato. Dos operaciones que parecen alertar sobre el alejamiento de la película de los moldes típicos del cine de terror y de la ubicación de la misma en un territorio distinto, más próximo, en cierto modo, al del *thriller* criminal.

Sin embargo, las intenciones del filme van todavía más allá y la segunda parte de la narración se dedica a mostrar, a veces con todo lujo de detalles, los asesinatos cometidos por Henry y Otis (Tom Towles), una vez que éste y su hermana —Becky (Tracy Arnold)— se unen al asesino en su carrera criminal.

La vuelta de tuerca definitiva, en el camino de exploración de la violencia emprendido por el cineasta, encuentra su cima expresiva en la secuencia del asesinato de los tres miembros de una familia por parte de Henry y Otis.

McNaughton inserta esta escena después de que ambos den cuenta de un vendedor de televisores (convirtiéndose de este modo en protagonistas de los deseos más recónditos de los espectadores, que quieren ver desaparecer de la pantalla a un personaje tan repulsivo como ese) y la construye a partir de la filmación en vídeo de la masacre completa de la familia. El espectador asiste a su desarrollo a través del propio monitor del aparato y adquiere conciencia, debido al carácter de presente que el vídeo concede a esas imágenes, de que los asesinatos están sucediendo en ese mismo momento ante sus ojos horrorizados. Un procedimiento, por cierto, que utilizaría más tarde, con un sentido parecido, Cari Franklin en la secuencia inicial de *Un paso en falso* * (1992) y también Montxo Armendáriz, dentro de un campo muy diferente, en el desenlace de *Historias del Kronen* (1994).

Pero McNaughton avanza todavía un poco más y hace que, de alguna manera, los ojos de los espectadores se identifiquen con los del criminal, con los de Otis, que disfruta a continuación repasando, a cámara lenta, los momentos más importantes de su hazaña grabados en una cinta de vídeo. Nada más alejado, por lo tanto, de la violencia entendida como entretenimiento que la reflejada por las imágenes de este trabajo y nada más cerca de la pulsión, sin motivo y sin sentido, que arrastra a los asesinos a cometer sus crímenes que el propio retrato que la película realiza de su protagonista. Nadie más próximo, por otra parte, a convertirse en actor o en víctima de esa violencia que los propios espectadores del filme.

Dentro de los particulares patrones ideológicos de la MPPDA, resulta comprensible, por ello mismo, la calificación que este organismo concedió a *Henry, retrato de un asesino,* ya que la película, al fin y al cabo, devolvía una imagen muy poco complaciente (en cierto sentido conectada con el tono crítico de las viejas ficciones del cine negro) de una sociedad instalada en la violencia gratuita y que hace de la exposición de sus estallidos, en las pantallas grandes o pequeñas, un motivo de disfrute acaso semejante al experimentado por Otis.

Otras películas protagonizadas por asesinos en serie:

El silencio de los corderos {The Silence ofthe Lambs, 1990), de Jonathan Demme.
Secuestrada (The Vanishing, 1992), de George Sluizer.
Kalifomia (Kalifomia, 1993), de Dominic Sena.
Seven (Seven,* 1995), de David Fincher.

Distrito 34: corrupción total

Q amp;A 1990

DIRECCIÓN: Sidney Lumet. PRODUCCIÓN: Regency International Pictures y Odissey Distributors Ltd. (Arnon Milchan y Burt Harris).GUIÓN: Sidney Lumet, según la novela de Edwin Torres, FOTOGRAFÍA: Andrzej Bartkowiak. MONTAJE: Richard Cirincione. MÚSICA: Rubén Blades. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Philip Rosenberg. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Nick Nolte, Timothy Hutton, Armand Assante, Patrick O'Neal y Lee Richardson. DURACIÓN: 132 min. Color.

Basándose en sucesos reales y nadando a contracorriente de la tendencia hegemónica del cine policial en esos momentos, con *Harry el Sucio** (1971) y sus seguidores implantando su peculiar sentido de la justicia a diestro y siniestro, Sidney Lumet alumbra, a comienzos respectivos de las décadas de los setenta y de los ochenta, dos títulos como *Serpico (Serpico*, 1973) y *El principe de la ciudad (The Prince of the City*, 1981) que escarban, desde la óptica liberal progresista del cineasta, en los entresijos de la corrupción policial existente en Estados Unidos.

En esa misma dirección, pero ahora con mayor crudeza y con mayor conciencia, tal vez, de las secuelas dejadas por el conservadurismo a ultranza practicado por Reagan y Bush a lo largo de casi toda la década de los ochenta, Sidney Lumet dirige, en 1990, *Distrito 34: corrupción total,* una película basada en la novela de un juez y antiguo ayudante del fiscal del distrito llamado Edwin Torres, donde éste relata un caso de corrupción policial que conoció durante su primera etapa como ayudante.

Tan seca y tan áspera como el pedernal, la película arranca con una secuencia, filmada con gran concisión, donde el teniente de policía Mike Brennan (Nick Nolte) mata a sangre fría a un traficante hispano y luego intimida a dos testigos para poder alegar luego legítima defensa. A partir de aquí, y tras el fundido que se cierra con la placa de policía del teniente en primer plano, se inician los títulos de crédito y la investigación que debe llevar a cabo un inexperto ayudante del fiscal del distrito —Al Reilly (Timothy Hutton)— para esclarecer el suceso.

Admirado por sus compañeros —conforme demuestran las dos secuencias en las que el teniente actúa abiertamente ante éstos—, Mike Brennan es un ejemplo de policía para todo el Departamento a pesar de sus métodos brutales. La investigación que lleva a cabo Al, ayudado por un policía negro —Sam Chapman (Charles Dutton)— y otro puertorriqueño —Luis Valentín (Luis Guzmán)—, revela, sin embargo, la verdad de lo acaecido a la vez que descubre una trama de corrupción política y policial que afecta a todo y a todos, incluido al propio Al durante su etapa como agente en la comisaría del distrito 34, a su padre, miembro también del cuerpo, y al jefe de homicidios de la fiscalía del condado: Kevin Quinn (Patrick O'Neal).

Nadie parece escapar, pues, a ese estado de las cosas, ni siquiera Leo Bloomenfeld (Lee Richardson), un desengañado y viejo compañero de Al en la fiscalía que se burla del intento de cambiar las cosas por parte de éste y que, al final, debe tapar la trama descubierta por su joven amigo enunciando un conformista: «Es un trabajo sucio, pero alguien tiene que hacerlo».

Desde otro punto de vista, el trabajo de Lumet presenta una galería variopinta de personajes entre los que no faltan mañosos italianos, traficantes puertorriqueños, guardaespaldas cubanos (¡de origen sefardí!), travestís hispanos o abogados judíos hasta formar un entramado social que el cineasta retrata con gran honestidad y espesor psicológico, tratando de sacar a la luz los invisibles lazos de unión que se establecen entre todos ellos.

Sobre ese entramado se funda, precisamente, la bomba de relojería que el cineasta coloca debajo del viejo mito norteamericano del crisol de razas que, según esa visión idealista, caracteriza a la sociedad estadounidense. La película muestra, por el contrario, todo un amplio repertorio de odios y de insultos raciales que impregna a todas las capas sociales, desde las más bajas a las más altas, y a todos los estamentos, especialmente el policial que debe tratar con todas ellas.

Éste es, en realidad, el tema de fondo al que se enfrenta el trabajo de Lumet y el que se halla en la base del cruel comportamiento de Mike Brennan (anhelante de unos tiempos pasados dominados por los anglosajones), del fracaso amoroso de Al con una joven mulata —Nancy (Jenny Lumet)— y de los comportamientos de casi todos los personajes, en actitud de permanente desconfianza unos de otros dentro de una sociedad que ha dinamitado las bases de la convivencia social entre los diferentes grupos.

Aunque algo desvaída en su tramo final, donde las peripecias de la intriga impiden que las imágenes sigan profundizando en el análisis individual y colectivo de esos individuos, *Distrito 34: corrupción total* supone una bocanada de aire fresco en los intentos de renovación del cine negro, que vuelve a recuperar con esta obra su función de referente crítico de la sociedad norteamericana de la época.

Una realización que huye de cualquier tipo de efectismos para conferir funcionalidad narrativa a cada uno de los planos, una estructura de encuesta que deja entrever por sus intersticios el fluir de la vida, unos escenarios urbanos descritos con voluntad realista y una mirada moral sobre las criaturas que pueblan el filme constituyen otros tantos aciertos de Lumet que confieren fuerza y espesor dramático al relato. Al fondo de él quedan algunos retratos inolvidables como los de Mike Brennan, uno de los policías más sanguinarios del género y cuya presencia amenazadora aletea sobre toda la película, de Al Reilly, un ayudante del fiscal que fracasa en la vida y en su profesión y cuya voluntad de recuperar ambas cosas parece frustrada de antemano, y de Bobby Texador (Armand Assante), un traficante honesto a su manera que intenta abandonar su arriesgada profesión por amor a Nancy.

Trabajo serio y afortunado de Lumet —un realizador bastante irregular en su producción—, este título tendría su prolongación en una película posterior del cineasta que parece, en cierta forma, la continuación de ésta —*La noche cae sobre Manhattan (Night Falls on Manhattan,* 1996) —, con Andy García interpretando aquí a un antiguo policía que, como Al Reilly, comienza a trabajar también en la oficina del fiscal del distrito para descubrir, una vez más, la corrupción reinante en su entorno.

Otras apariciones de Nick Nolte en el thriller.

Límite 48 horas (48 Hours, 1983), de Walter Hill.
El cabo del miedo (Cape Fear, 1991), de Martin Scorsese.
La brigada del sombrero (Mulholland Falls, 1996), de Lee Tamahori.
*Aflicción * (Affliction,* 1997), de Paul Sch rader.

MILLER'S CROSSING 1990

DIRECCIÓN: Joel Coen. PRODUCCIÓN: 20th Century Foxy Circle Films (Ethan Coen). GUIÓN: Ethan y Joel Coen. FOTOGRAFÍA: Barry Sonnenfeld. MONTAJE: Michael R. Miller. MÚSICA: Cárter Burwell. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Leslie McDonald, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Albert Finney, Gabriel Byrne, Marcia Gay Harden, Jon Polito y John Turturro. DURACIÓN: 115 min. Color.

Dentro de las múltiples tendencias en las que se fragmenta el cine negro a partir, fundamentalmente, de los años setenta, surge una tendencia importante dentro de su seno que utiliza los motivos temáticos y, sobre todo, iconográficos del género para proponer una mirada nostálgica, de ambientación «retro» y de vocación cinéfila, al pasado cinematográfico de las viejas ficciones criminales. Aunque a veces se les ha identificado, de manera simplista, con esta corriente, a comienzos de los noventa, y en plena apoteosis de la fragmentación posmodernista del relato, aparecen también, acaso como reacción contra esta influencia, algunos títulos que proponen un retorno a la claves del género como única vía posible para su regeneración y como vehículo para hablar de temas muchas veces intemporales.

Se trata de películas que, como *El clan de los irlandeses (State ofGrace,* 1990; Phil Joanou), *Homicidio (Homicide,* 1991; David Mamet) o *Un paso en falso** (1991), intentan no sólo una reconstrucción minuciosa de las estructuras del género, sino que apuestan con ello por el presente del *thriller* en vez de por el pasado, y que, como sucede también en otros ámbitos cinematográficos de manera más radical que aquí, buscan recobrar una cierta pureza de la mirada, al menos en lo tocante al cine negro.

En una dirección distinta, situada dentro de la posmodernidad pero dentro de la corriente más unida a las tradiciones narrativas del clasicismo, camina *Muerte entre las flores,* una historia de gángsteres ambientada a finales de los años veinte y que supone la tercera realización de Joel Coen tras la original *Sangre fácil** (1984) y la celebrada y exitosa *Arizona Baby {Raising Arizona,* 1987). Tomando como referencia más visible la segunda versión de *La llave de cristal** (1942), realizada por Stuart Heisler a partir de la novela homónima de Dashiell Hammett, el trabajo de los hermanos Coen —con Ethan asumiendo las labores habituales de coguionista y productor— narra la historia de amistad de un poderoso gángster irlandés —Leo (Albert Finney)— y de su lugarteniente —Tommy (Gabriel Byrne)en plena guerra de bandas rivales y con una intriga sentimental como trasfondo.

Al igual que en el título citado de Heisler, el equipo invencible que forman la sutil inteligencia de Tommy con la brutalidad de Leo se ve saboteado por la presencia de Verna (Marcia Gay Harden) que, oficiando como vértice del triángulo amoroso, acaba interponiéndose como una cuña entre ambos. A partir de aquí se desarrolla una intriga aparentemente convencional dentro del género, pero en la que, sin embargo, no resulta difícil descubrir toda una serie de transferencias y de alteraciones significativas de los códigos clásicos de éste.

Así, el personaje de Tommy comparte más rasgos arquetípicos de los antiguos detectives —su inteligencia, su cinismo y, sobre todo, su capacidad para encajar una paliza tras otra hasta llegar a cinco en esta película— que de los gángsteres. El tramposo Bernie (John Turturro), por su parte, define su comportamiento con la misma expresión con la que definen el suyo algunas mujeres fatales del género («Es mi forma de ser. No puedo cambiarlo») y los sombreros —rasgo iconográfico para caracterizar a los hampones— se convierten tanto en símbolos de la vida (y de la muerte) como en marcas sintácticas dentro de la narración.

Los aires surrealistas —con posible referencia tomada de algunos lienzos de Rene Magritte— que la presencia de esos sombreros impone a las imágenes se traslada a un relato dominado por la utilización de la amplificación y del estiramiento de la intriga, de las situaciones y de los escenarios por los que aquella transcurre. Un procedimiento que confiere una nueva significación a la película y que se halla en la base del humor y de la inventiva visual, muy estilizada, que la misma despliega a lo largo de todo su metraje.

Diálogos exagerados como los que tienen lugar entre Tommy («Así que quieres matarlo») y el Danés («Eso para empezar»), escenarios codificados y presididos por la grandeza de los decorados frente a la insignificancia de las figuras que se mueven por su interior, situaciones clásicas pero sobredimensionadas (el inmenso poder de los gángsteres frente a unos caricaturizados poderes locales) e imágenes fundadas en la desmesura (el enorme ejército de gángsteres que protege a Leo, la reacción de éste frente al intento de asesinato, la inaudita presencia policial para efectuar una simple redada) ilustran esa utilización de las claves del género para moldearlas de una manera distinta, amplificada, tanto en el plano narrativo como en el dramático o en el meramente formal.

A su compás, y con ecos de tragedia griega, la película habla, en realidad, de temas tan atrayentes y universales como la amistad, el carácter individual, la ética o la traición. La lucha por el poder de la que hablan las imágenes se convierte de este modo, y conforme advierte la sintética y anticipadora secuencia inicial, en el mero pretexto argumental para exponer las reglas del juego que deben operar en todos los ámbitos de la vida e, incluso, en uno tan aparentemente al margen de la ley como el universo gangsteril.

La lealtad de Tommy será tan buena prueba de ello como el proyecto de casamiento entre Leo y Verna, en el cierre de la narración, de los errores que el gángster sin carácter se encuentra condenado a repetir. La reconstrucción arqueológica de los moldes del género desde una nueva perspectiva sirve, así, como recipiente para insertar nuevos discursos, al tiempo que no faltan también guiños y referencias cinéfilas dentro del especial manierismo desarrollado por los hermanos Coen a lo largo de su obra.

Otros títulos de temática gangsteril de la década de los noventa:

Uno de los nuestros (Goodfellas,* 1990), de Martin Scorsese.
Atrapado por su pasado (Carlito's Way,* 1993), de Brian de Palma.
Pulp Fiction {Pulp Fiction,* 1994), de Quentin Tarantino.
Sospechosos habituales (The Usual Suspects,* 1995), de Brian Synger.

Uno de los nuestros

GOODFELLAS 1990

DIRECCIÓN: Martin Scorsese. PRODUCCIÓN: Warner Bros. (Irwin Winkler). GUIÓN: Nicholas Pillegi y Martin Scorsese, según el relato de Nicholas Pillegi. FOTOGRAFÍA: Michael Ballhaus. MONTAJE: Thelma Schoonmaker. MÜSICA: Christopher Brooks. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Kristi Zea. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Robert de Niro, Ray Liotta, Joe Pesci, Lorraine Braco y Paul Sorvino. DURACIÓN: 145 min. Color.

«Que yo recuerde, desde que tuve uso de razón quise ser un gángster»; la frase que pronuncia Henry Hill (Joseph D'Onofrio, de joven, y Ray Liotta) después de que Tommy de Vito (Joe Pesci) y James Conway (Robert de Niro) rematen salvajemente a cuchilladas y a balazos al moribundo que llevan en el maletero del coche abre las puertas de una narración donde la fascinación por la Mafia, que deja al descubierto las palabras de Henry, se da la mano con la violencia desaforada que preside las imágenes de Uno de los nuestros.

Martin Scorsese vuelve aquí al universo gangsteril de la *Little Italy* (el barrio neoyorquino donde el cineasta vivió su infancia a partir de los siete años) tras las anteriores incursiones en ese mundo que supusieron *Malas calles (Mean Streets,* 1973) y, en cierta forma, *Toro salvaje (Raging Bull,* 1980). Un relato del periodista Nicholas Pillegi, donde se recoge el testimonio de Henry HUÍ, un antiguo mañoso que había delatado a sus compañeros para escapar de una larga condena en prisión, sirve como base narrativa para la escritura del guión por parte del autor del libro y del propio cineasta, que cuenta para la realización de la película con algunos de sus colaboradores habituales en el equipo técnico y artístico (Thelma Schoonmaker, Barbara de Fina, Michael Ballhaus o el propio Robert de Niro).

Frente a la propuesta desarrollada por Coppola, en su saga de *El Padrino,* para describir, desde una cierta óptica mitificadora, el mundo de la Mafia, Scorsese opta aquí por un acercamiento más próximo y realista a unos gángsteres de segunda fila para intentar mostrar, desde un punto de vista más próximo al documento recreado y a los recuerdos autobiográficos, la mediocridad de sus vidas y el ámbito doméstico en el que se mueven.

Se trata, por lo tanto, de la primera vez que el cine negro intenta ofrecer una imagen de la Mafia desde dentro de la organización, a través no tanto de sus grandes figuras como de los pequeños personajes que pulaban a su alrededor y del microcosmos en el que trataban de sobrevivir a diario. Nada hay de heroico en las andanzas de estos seres como las imágenes de la película se ocupan de subrayar, salvo el poder del que disfrutan y el miedo que generan a su alrededor. Toda su trayectoria se reduce, de este modo, a un inacabable rosario de asesinatos y de violencia, de extorsiones y de chantajes, y a una vida familiar destrozada.

Historia al mismo tiempo de una traición y de una fascinación infantil por ese universo, *Uno de los nuestros* comienza con un largo *flashback* —tras la escena descrita al principio— donde se muestra la atracción que Henry siente por ese mundo y, sobre todo, por los signos de lujo que ostentan quienes forman parte de él (los zapatos, el Cadillac o el anillo del primer gángster que se asoma a la pantalla y que la cámara individualiza uno tras otro). La ambición de Henry por escapar del ambiente miserable en el que vive le lleva a convertirse en uno de ellos, a formar parte de la banda de Paul Cicero (Paul Sorvino) junto a Tommy y James, si bien sabe que nunca podrá ser admitido en «la Familia» por ser hijo de un irlandés y de una italiana.

Al igual que ellos, sin embargo, Henry participa en atracos y extorsiones, disfruta de grandes sumas de dinero, de estima y de «respeto», y logra formar incluso una familia con Karen Hill (Lorraine Braco) para tener después también una amante como sus colegas. La introducción en el mundo de la droga, y la caída en desgracia de Tommy, conducen a Henry y a su familia a un callejón sin salida en el que acaba por delatar a todos los miembros de la banda antes de que éstos lo maten a él.

Con la voz en *offde* Henry y de Karen punteando sucesivamente el desarrollo de la narración, la película describe, quizás como nunca antes el cine lo había hecho, la vida cotidiana de este tipo de delincuentes, sus aficiones gastronómicas, sus mujeres y sus amantes, la manera de vestir y de hablar de unos y de otras, su forma de ganarse la vida y su pasión por un lujo de ribetes *kitsch.*

Y junto a ellos la presencia de una violencia sádica y gratuita que tiene a Tommy, un desequilibrado, como su principal impulsor, pero que practican casi todos los personajes de la película. En la presentación de esa violencia Scorsese juega dentro del mismo ámbito desmitificador de la ficción como demuestra, de manera paradigmática, la secuencia en la que Tommy y James muelen a puñetazos a Billy Batts (Frank Vincent) antes de rematarlo para, entre medias, disfrutar de unos platos de espaguetis en casa de la madre del primero (en realidad, la madre del propio cineasta). Una escena que recuerda a otra similar, en *Al rojo vivo* * (1949), donde Cody Jarret tirotea a uno de los miembros de la banda, en el maletero del coche, mientras continúa comiendo su sandwich de pollo frío.

El ritmo frenético de la narración, que alcanza su mayor grado paroxístico en la persecución policial que sufre Henry bajo los efectos de la cocaína, apenas ofrece ningún tiempo muerto dentro de ella, y toda la película parece así trazada como una larga carrera hacia ninguna parte marcada por el propio ritmo de la acción y por el deslumbrante montaje de que hacen gala las imágenes y la banda sonora del filme. Es más, las insólitas explosiones de violencia que siguen a diálogos o a escenas más o menos triviales (como la muerte gratuita de «el Araña») hacen que estos respiros se encuentren también repletos de tensión, conteniendo la amenaza subterránea de la irrupción de aquella en cada uno de los fotogramas.

Ambientada, como tantas otras películas del director, en distintos barrios de su Nueva York natal, *Uno de los nuestros* despliega un amplio, y apabullante, repertorio de recursos formales y narrativos que —como las imágenes congeladas, la presentación de los gángsteres en el club o el insólito discurso ante la cámara de Henry al final del juicio— tratan de conferir un cierto tono de documento a la narración al mismo tiempo que, sin detrimento de sus contenidos, consiguen imprimir a la obra el sello indiscutible de Martin Scorsese. A ello contribuye también una espléndida banda sonora —formada por canciones conocidas de cada una de las tres épocas en las que se ambienta el filme (1955 y los años setenta y ochenta) y a la que pone fin, no por casualidad, la versión punki de «My Way», interpretada por Sid Vicious— y un buen trabajo artístico de reconstrucción histórica por parte de Kristi Zea.

Todo ello para dar como resultado una obra que, tomando como punto de partida los propios recuerdos del cineasta y su conocida pasión por el cine, trata de revitalizar las situaciones y las estructuras del género a partir de una visión más próxima a la realidad, pero sin olvidar por ello el carácter de representación que cualquier película lleva dentro de sí y que el virtuosismo formal de *Uno de los nuestros* se encarga de destacar.

Otras incursiones de Martin Scorsese en el thriller:

TaxiDriver(TaxiDriver,* 1976).
El cabo del miedo (Cape Fear, 1991).
Casino (Casino, 1995).

RED ROCK WEST 1992

DIRECCIÓN: John Dahl. PRODUCCIÓN: Propaganda Films (Sigurjon Sighvatsson y Steve Golin). GUIÓN: John Dahl y Rick Dahl. FOTOGRAFÍA: Mark Reshovsky y Ron Schmidt. MONTAJE: Scott Chestnut. MÚSICA: William Olvis. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Rob Pearson. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Nicolás Cage, Dennis Hopper, Lara Flynn Boyle, J. T. Walsh y Timothy Carhart. DURACIÓN: 99 min. Color.

Frente al manierismo formal de *thrillers* como *Sangre fácil** (1984) o a las incursiones nostálgicas en el pasado de obras como *La brigada del sombrero (Mulholland Falls,* 1996; Lee Tamahori) o *El diablo vestido de azul* (*The Devil in Blue Dres,* 1995; Cari Franklin), frente a la reconstrucción de los contenidos críticos del cine negro de trabajos como *Distrito 34: Corrupción total** (1990) y frente a la búsqueda de nuevos caminos expresivos que revelan títulos como *Uno de los nuestros** (1990), existe también otra serie de obras que, como *Unpaso en falso** (1992) o *Aflicción** (1997), proponen una nueva forma de acercamiento al género a partir de la reutilización de sus códigos y arquetipos en una serie de ficciones ambientadas en el presente.

Dentro de esta última vía se sitúa también *Red Rock West,* una película de John Dahl que forma parte —junto con *La muerte golpea dos veces {Kill Me Again,* 1989) y *La última seducción (The Last Seduction,* 1994)— de la trilogía de filmes negros del director que, bajo la sombra del novelista James M. Cain y con reminiscencias del mejor cine negro de los años cuarenta, reactualiza el arquetipo de la mujer fatal dentro de unas ficciones enclavadas en ámbitos rurales, formalmente muy estilizadas, presididas por un cierto sentido del humor y que se nutren de los elementos más característicos del género.

El argumento de la película narra la aventura desafortunada de Michael William (Nicolás Cage), un ex marine herido en una pierna tras el atentado integrista a la embajada norteamericana en el Líbano, que llega al pueblecito de Red Rock en busca de trabajo. El azar hace que Wayne Brown (J. T. Walsh) —*sheriffy,* al mismo tiempo, dueño del principal bar de la localidad— le confunda con el asesino que ha contratado para asesinar a su mujer Suzanne (Lara Flynn Boyle). Ello conduce a Michael a entablar contacto con ésta, que le ofrece el doble por matar a su marido, y a introducirse en una sórdida historia donde no falta un botín de quinientos mil dólares y la presencia amenazadora del verdadero asesino, Lyle (Dennis Hopper).

Estirando las peripecias de la intriga casi hasta el límite, toda la primera hora de la narración se reduce al intento de Michael por escapar de su destino mientras una y otra vez, hasta contabilizar cuatro en total, se encuentra condenado a regresar a Red Rock para verse introducido por el azar en una boca del lobo tras otra (primero en la de Wayne, luego en la de Lyle y, por último, en la de Suzanne). Sincero y honrado, como justifican las dos escenas iniciales de la película, Michael se ve envuelto en la turbia atmósfera de un pueblo perdido en Wyoming, dominado por la ambición, la mentira y las traiciones constantes, y donde el *sheriffy* su mujer resultan ser, paradójicamente, los antiguos atracadores de la empresa donde ambos trabajaban antes.

Si en esa voluntad de jugar con la intriga, para darle sucesivas vueltas de tuerca, no resulta difícil rastrear la huella de un título anterior de Joel Coen como *Sangre fácil* (cuya influencia se detecta también en las tres escenas que tienen como marco la carretera de entrada al pueblo), otro tanto sucede con el contenido del filme y una obra como *Perdición* * (1944), la película de Billy Wilder que toma su argumento de la novela homónima —en el título inglés de la película— de James M. Cain.

En el caso de *Red Rock West* el asesinato del marido de Phillys Dietrichson en aquella se sustituye por el encargo cruzado de asesinato del matrimonio Brown y la «doble indemnización» del seguro de vida a que alude el título original de la obra de Wilder y del propio Cain *(Double Indemnity)* por la suma doble que Suzanne ofrece a Michael por matar a Wayne. Igualmente el arquetipo de mujer fatal, que representa la rubia Phyllis en *Perdición,* toma ahora las formas de una morena, pero igual de peligrosa y de menudita: la citada Suzanne.

Desde otro punto de vista, el intento de escapada a México que, en varias de las ficciones de los años cuarenta, parece representar la huida hacia sociedades más primitivas y menos corruptas se convierte, en el trabajo de John Dahl, en un simple juego o, incluso, en un pretexto narrativo para atraer a Michael, una vez más, a Red Rock. Y otro tanto cabe decir de la secuencia donde Lyle, después de matar a uno de los policías del pueblo, mordisquea el sandwich de pollo del agente en una prueba de sangre fría que recuerda a la de Cody Jarret en *Al rojo vivo** (1949) o a la del trío formado por Henry, Tommyy James en *Uno de los nuestros** (1990).

Las reminiscencias del cine negro clásico no se agotan, sin embargo, en estos ejemplos y alcanzan su mejor exponente, sobre todo, en el último tercio de la historia, con la presencia del arquetipo de la mujer fatal, encarnado por Suzanne, dotando de mayor densidad y tensión dramática a la narración. La película entra así en un nuevo territorio donde, sin prescindir del todo del ingenio de la intriga, las relaciones que se entablan entre los cuatro personajes dominan las imágenes y donde la casi innata capacidad para mentir de Michael —un típico perdedor, como se revela desde la apertura de las imágenes— parece reservarle las peores bazas en el juego. Toda la atmósfera del filme se vuelve más turbia y más espesa en definitiva y, dentro de ese universo proceloso, Suzanne, aunque no alcanza el grado de maldad ni la inteligencia criminal de Bridget Gregory (Linda Fiorentino) en el título de Dahl que cierra la trilogía, acaba convirtiéndose en el motor de los manejos criminales hasta el cierre del relato.

Con dos ex marines (Michael y Lyle) bebiendo mientras entonan un «Siempre fieles» que no resiste ni siquiera el paso de una escena a otra, con este último atravesado por la bayoneta de la estatua de un soldado en el cementerio de Red Rock y con unos diálogos secos y teñidos de humor, la película acaba destilando, en el fondo, unas acidas gotas de ironía sobre el destino de estos seres y, más allá aún, sobre la dulce conformidad de un pueblo capaz de elegir como *sheriffa* un atracador si éste, a cambio, los invita a unos tragos de whisky en su bar.

Una puesta en escena estilizada y una planificación muy funcional y rigurosa, siempre atenta a dejar claros los hilos de la intriga y las evoluciones de los distintos personajes, dan a las imágenes una fuerza interna y una solidez suficientes para que John Dahl pueda deslizar por ellas un relato ágil y fluido, inteligente y pesimista al mismo tiempo, y que contiene, dentro de él, algunas de las mejores esencias del añejo cine negro.

Otros títulos de los años cuarenta con presencia de mujeres fatales:

*El cartero siempre llama dos veces** (*The Postman Always Rings Twice,* 1946), de Tay Garnett.
Forajidos (TheKillers,* 1946),deRobertSiodmak.
Retorno al pasado (Out ofthe Past,* 1947), de Jacques Tourneur.
La dama de Shanghai {The Ladyfrom Shanghai,* 1948), de Orson Welles.

Un paso en falso

ONE FALSE MOVE 1992

DIRECCIÓN: Cari Franklin. PRODUCCIÓN: I. R. S. Releasing (Jesse Beatón y Ben Myron). GUIÓN: Billy Bob Thornton y Tom Epperson. FOTOGRAFÍA: James L. Cárter, MONTAJE: Carol Kravetz. MÚSICA: Peter Haycock y Derek Holt. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Dana Torrey. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Cynda Williams, Bill Paxton, Billy Bob Thomton, Michael Beach y Jim Metzler. DURACIÓN: 106 min. Color.

Dentro de la misma línea de reactualización de los códigos genéricos del cine negro en unos relatos voluntariamente alejados de las reconstrucciones de época, como *Red Rock West** (1992) o *Aflicción** (1997), Cari Franklin filma, en 1992, *Unpaso en falso* a partir de un guión de Tom Epperson y de Billy Bob Thornton (que interpreta asimismo en la película el personaje de Ray Malcom) y en el que, finalmente, acaba interviniendo también el propio cineasta.

Una insólita explosión de violencia abre las imágenes de este título, cuyo entramado argumental se desliza a medio camino entre el *thriller* ylas *road movies* o películas de carretera. En esa apertura, Pluto (Michael Beach) y Ray Malcom cometen, con la ayuda de la novia de éste —Fantasía, de verdadero nombre Lila (Cynda Williams)—, media docena de asesinatos para arrebatar a un grupo de traficantes unas bolsas de cocaína y quince mil dólares. El apuñalamiento brutal de una de las víctimas, con la cabeza cubierta por la funda de una almohada y mientras se ve a ésta con vida en la filmación en vídeo realizada unos minutos antes, instala definitivamente en el relato la presencia y el horror de la muerte. Presencia que, por encima de cualquier tipo de estilización de la violencia, sobrevuela la narración hasta su cierre y que confiere a la misma una nítida impresión de realidad.

A partir de aquí se inicia la investigación de los asesinatos por parte de dos agentes federales de Los Ángeles. Indagación que conduce pronto al descubrimiento de la identidad de los criminales, mientras éstos huyen hacia Huston para intentar vender la droga. El destino, sin embargo, parece encaminarles hacia un pequeño pueblecito de Arkansas, llamado Star City, donde les esperan los dos agentes y un extrovertido policía local —Dale «Huracán» Dixon (Bill Paxton)— que, aprovechándose de su autoridad, violó hace cinco años a Fantasía dejándola embarazada.

Frente a los códigos narrativos habituales del género, *Un paso en falso* introduce una variante fundamental dentro de esos moldes al sustituir la clásica persecución policial de los asesinos por la tensa espera de éstos en Star City mientras el relato se bifurca para mostrar, también, los detalles de la huida de los tres criminales a través de diversos estados. Gracias a esta aparentemente sencilla operación, la película progresa no sólo dramática y geográficamente a través de las relaciones que se establecen entre Pluto, Ray y Fantasía en su viaje, sino que muestra también la ambigüedad de un *sherijf* local (Dale) de aparencia transparente, pero que esconde detrás de él una oscura historia.

Película sobre la vulnerabilidad de los seres humanos y la opacidad de las apariencias, el desarrollo argumental de la historia plantea también una interesante reflexión acerca del racismo de los personajes del filme. Desde un punto de vista externo este tema encuentra expresión en las dos parejas mixtas que se enfrentan a ambos lados de la ley —Ray es blanco y Pluto negro, como sucede también con los dos agentes federales— y desde una perspectiva interna esa diferencia racial se halla en el origen de la violenta relación entre Dale y la mulata Fantasía y en el contraste entre la hija rubia de éste y el niño mulato de ambos.

Hija de un padre blanco a quien no conoció y madre de una criatura que no sabe tampoco quien es el suyo, Fantasía se revela como un personaje complejo y herido que trata de sobrevivir en un mundo que la condena por el simple hecho de ser mulata. A su lado, Dale vive en un mundo de ensueño, casi de fantasía (como el apodo de la protagonista), donde, sin embargo, su aparente primitivismo esconde también una compleja naturaleza humana en su interior. La resolución final de la película, con la pareja conversando, por primera vez en varios años, mientras Dale aguarda la llegada de Ray y Pluto para detenerlos, introduce de lleno el relato en el terreno de la vida, de las ilusiones frustradas y de los sentimientos.

Pero como avanza la inestabilidad de las líneas oblicuas del encuadre en la secuencia final y la habitual conclusión de los *thrillers* de carretera, la muerte espera en el último recodo del camino a los viajeros y no hay lugar para otra cosa que no sea la despedida. Atrapados en un universo del que no pueden escapar —como parecen sugerir los reiterados reencuadres de los personajes dentro del plano—, Dale y Fantasía viven prisioneros de un pasado y de un entorno del que ni pueden ni son capaces de desembarazarse ni huir.

De este modo —y pese al insólito homenaje que la película realiza a la célebre secuencia de la avioneta fumigadora de *Con la muerte en los talones (North by Northwest,* 1959; Alfred Hitchock)— *Un paso en falso* se revela como una obra original que utiliza los códigos del género como molde para hablar, sobre todo, de seres humanos y para indagar en sus miserias, en sus conflictos y en sus intereses.

Una propuesta que aleja considerablemente este trabajo de la siguiente incursión del cineasta en los territorios del pasado nostálgico del cine negro, con *El diablo vestido de azul {The Devil in Bine Dres,* 1995), y que lo diferencia también de otros títulos dentro de la misma corriente que *Un paso en falso* —como la aludida *Red Rock West o La última seducción (The Last Seduction,* 1994; John Dahl)— con una preocupación menor por indagar en el interior de sus criaturas. Una puesta en escena muy rica en sugerencias y matices contribuye a dotar de densidad a un relato lúcido y amargo al mismo tiempo, por cuyas venas corre el contradictorio torrente de la vida.

Otros thrillers de carretera de los años noventa:

Corazón salvaje (Wild at Heart, 1990), de David Lynch.
Un mundo perfecto (A Perfect World,* 1993), de Clint Eastwood.
Amor a quemarropa (True Romance, 1993), de Tony Scott.
Kalifomia (Kalifomia, 1993), de Dominic Sena.

Atrapado por su pasado

CARLITO'SWAY 1993

DIRECCIÓN: Brian de Palma, PRODUCCIÓN: Bregman & Baer Productions y Epic Productions (Martin Bregman, Willi Baer y Michael S. Bregman). GUIÓN: David Koepp, según las novelas de Edwin Torres. FOTOGRAF(A: Stephen H. Burums. MONTAJE: Bill Pankow y Kristina Boden. MÚSICA: Patrick Doyle. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Rychard Sylbert. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Al Pacino, Sean Penn, Penelope Ann Miller, John Leguizamo y Luis Guzmán. DURACIÓN: 143 min. Color.

Después de filmar *El precio del poder** (1983), una película inspirada en el cine de gángsteres de los años treinta y, en concreto, en un título como *Scarface** (1932), la carrera cinematográfica de Brian de Palma sufre un cierto eclipse a partir, sobre todo, de finales de los años ochenta, donde, alejándose de los terrenos del *thriller,* el género que mejor conoce, da a luz tres obras fallidas y muy desiguales entre sí:

Corazones de hierro (Casualties ofWar, 1989), *La hoguera de las vanidades (The Bonfire ofthe Vanities,* 1990) *y En nombre de Caín [RaisingCain,* 1992).

El relativo fracaso de estos trabajos hace que el cineasta vuelva de nuevo, en 1993 y con *Atrapado por su pasado,* a los senderos por donde mejor camina su obra, pero abandonando, en esta ocasión, el modelo de las primitivas ficciones gangsteriles y tomando como referente el cine negro de los años cuarenta. Dos novelas de Edwin Torres, juez de la Corte Suprema de Nueva York, donde éste narra parte de sus experiencias profesionales durante su estancia en los tribunales, sirven como base para que David Koepp, coautor también del libreto de *Parque Jurásico (Jurassic Park,* 1993; Steven Spielberg), escriba un sólido y eficaz guión que, además de dibujar una intriga bien trenzada, opera varios cambios sustanciales dentro de las habituales estructuras narrativas del género.

La película se organiza, a tenor de éste, a partir de un largo *flashback,* punteado por la voz en ojffdel protagonista, donde Carlito Brigante (Al Pacino) recuerda —como Walter Neff en *Perdición** (1944) o Joe Gillis en *El crepúsculo de los dioses** (1950)— la última parte de su vida (desde la salida de la cárcel donde acaba de cumplir una larga condena) mientras agoniza, herido de muerte, en la camilla de un hospital. A diferencia, por lo tanto, de *El precio del poder,* donde se describe el habitual proceso de ascensión y caída del gángster Tony Montana, las imágenes de *Atrapado por su pasado* muestran la trayectoria de su protagonista desde un momento posterior a su caída.

Toda la aventura de Carlito Brigante, un gángster puertorriqueño del Harlem hispano, se sitúa, así, a contracorriente de los cauces narrativos típicos del género tanto desde el punto de partida que adopta el relato como a través del propio desarrollo de éste. Por medio de él, se describe el intento de aquel de reinsertarse en la vida civil, de convertirse en un ciudadano como tantos otros, mientras los obstáculos comienzan a acumularse a su alrededor hasta impedirle alcanzar su objetivo.

Como anuncia el título español de la película, Carlito es un personaje atrapado por su pasado, un ser anacrónico que no conoce ya la Norteamérica de los años setenta en la que intenta sobrevivir, dentro de un barrio confiictivo donde, como expone una de las primeras secuencias, todo ha cambiado de manera sustancial durante su ausencia, incluso los métodos delictivos. No se trata ya tan sólo, por lo tanto, de que el personaje haya mudado de arriba abajo su código y su escala de valores, sino también de que los antiguos, tras una estancia de diez años en prisión, tampoco le sirven ya dentro de un mundo que le resulta completamente ajeno y desconocido.

Con estos presupuestos de partida, el trabajo de Brian de Palma acaba por convertirse, de manera voluntaria o involuntaria, en el reverso narrativo de las ficciones criminales de los años treinta y cuarenta. De este modo, no es ya el amigo del gángster —en este caso David Kleinfeld (Sean Penn), su abogado— quien deja solo a éste en el desenlace de la historia, cuando fracasan sus intentos de hacerle abandonar su carrera delictiva, sino Carlito quien se aleja de David cuando comprueba sus manejos criminales. Igualmente, la crueldad de que hacen gala los antiguos hampones se transforma aquí en una floración de sentimientos, como la amistad o la solidaridad, que conducen finalmente a Carlito, en la conclusión de la película, a precipitar su propia muerte por advertir a su amigo del peligro que lo acecha.

Unos sentimientos que se hallan también presentes en su relación con la joven Gail (Penelope Ann Miller) y que muestran el lado humano de un personaje que, revelando un cambio sustancial en los arquetipos del género, se muestra ahora como capaz de amar. El medio hostil en el que Carlito se desenvuelve le impide, sin embargo, escapar de sí mismo, de la resaca de su trayectoria delictiva anterior, y todo su proyecto de retirarse, como tantos otros personajes del cine negro, a una sociedad más primitiva y menos corrupta, como la de las islas Bahamas, para regentar una flotilla de taxis se queda sólo en un sueño tan inaccesible como el paraíso tropical que muestra el póster gigante bajo el que muere Carlito.

Haciendo gala de su habitual habilidad para la puesta en escena (siempre algo artificiosa), el cineasta relata la historia reiterada de un fracaso y el peso ineluctable del destino que parece aplastar a la mayoría de los protagonistas del cine negro. Entre medias queda el retrato lúcido, pesimista y amargo de un gángster tan anacrónico que ni siquiera forma parte ya de ninguna banda y el recuerdo de algunas secuencias tan impactantes, visual y narrativamente, como la que abre la película, con Carlito viviendo sus momentos postreros, o tan eficaces y solventes como la que describe el tiroteo de la Gran Estación Central de Nueva York.

Un escenario este último escogido después de que al director se le negase el permiso para rodar dicha secuencia en el World Trade Center, pero cuya coincidencia de localización con otra conocida escena de otro título anterior del cineasta, *Los intocables de Elliot Ness (The Untouchables,* 1987), permite medir la distancia que separa la ampulosa cita cinéfila de esta última —basada en la conocida secuencia de la escalinata de Odessa de *El acorazado Potemkin (Bronenosez Potemkin,* 1925; SergeiM. Eisenstein)— con el rigor narrativo *de Atrapado por su pasado.*

Otras incursiones de Brian de Palma en el territorio del thriller:

Hermanas (Sisters, 1973).
Fascinación (Obsession, 1976).
Vestidapara matar (Dressed to Kill, 1980).
Doble cuerpo (BodyDouble, 1984).

Instinto básico

BASIC INSTINCT 1993

DIRECCIÓN: Paul Verhoeven. PRODUCCIÓN: Carolco y Le Studio Canal Plus (Alan Marshall). GUION: Joe Eszterhas. FOTOGRAFÍA: Jan de Bont. MONTAJE: Frank J. Urioste. MÚSICA: Jerry Goldsmith. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Terence Marsh, INTÉRPRETES PRINCIPALES: Michael Douglas, Sharon Stone, George Dzundza, Jeanne Tripplehorn y Leliani Sarelle. DURACIÓN: 128 min. Color.

A medida que avanza la década de los años noventa se confirman dos tendencias mayoritarias dentro de la evolución de los antiguos arquetipos del cine negro. Por una parte, la práctica desaparición de la figura del detective privado, cuyos rasgos caracterizadores se traspasan ahora, con bastante eclecticismo, tanto a gángsteres y a agentes de la ley como a las víctimas de las ficciones criminales. Por otro, la evolución del arquetipo de la mujer fatal hacia una mayor explicitación de la vertiente erótica del personaje y, a su compás, de los propios contenidos de las narraciones protagonizadas por esta tipología cinematográfica de mujeres.

Una tendencia cuyo primer antecedente habría que rastrearlo en *El cartero siempre llama dos veces (The Postman AlwaysRings Twice,* 1981; Bob Rafelson), un *remakedelacé*lebre película de Tay Garnett de los años cuarenta que se hizo famoso, en su momento, por algunas tórridas escenas sexuales entre Jessica Lange y Jack Nicholson. Esta corriente, denominada en alguna ocasión con el calificativo de *erotic thriller,* toma carta de naturaleza con *Fuego en el cuerpo** (1981) y continúa su andadura después, a través de títulos como *Atracción Fatal (Fatal Atraction,* 1987; Adrián Lyne) o *Labios ardientes (The Hot Spot,* 1990; Dennis Hopper), hasta desembocar, tras la ola puritana desatada por Reagan y Bush, en *Instinto básico,* la obra de Paul Verhoeven que apuntala definitivamente esta tendencia.

Las imágenes de unos cuerpos desnudos apenas esbozados entre unas telas *(Fuego en el cuerpo)* y a través de unos cristales con formas geométricas *(Instinto básico)* alertan, ya desde los títulos de crédito, de la línea que comparte esta última obra con aquella, al mismo tiempo que adelantan la carga erótica de la película. El posterior asesinato, con un punzón de hielo y en pleno orgasmo, de un famoso ex rockero que colabora económicamente en la campaña electoral del alcalde y la llegada al lugar del crimen del detective de policía Nick Curran (Michael Douglas), encargado de la investigación del asesinato, guardan evidentes concomitancias, tanto en su planteamiento como en el tono de ambas secuencias, con el arranque de *El detective** (1968) e introducen algunas claves importantes sobre la configuración arquetípica de su protagonista masculino.

De este modo, si en el trabajo de Gordon Douglas Joe Leland (Frank Sinatra) es un desengañado sargento de policía que manda a la silla eléctrica a un inocente, que se divorcia de su ninfómana mujer y que acaba por devolver la placa a sus superiores, en el trabajo de Verhoeven su protagonista es un detective de policía ex alcohólico, ex cocainómano, ex fumador y viudo (tras el suicidio de su mujer) que mata, en plena crisis personal, a dos turistas, y que además tiene el mismo apellido (Curran) que el agente más corrupto de *El detective.* Al mismo tiempo, *Instinto básico* recoge también otro motivo narrativo de la obra de Gordon Douglas, pero, en esta ocasión, cambiando la homosexualidad masculina de aquel por la femenina y dando a ésta un papel menos relevante dentro de la trama.

Sobre la conjunción de una serie de temas como el *voyeurismo,* el erotismo, las relaciones de poder y el crimen, la película narra, siguiendo la tradicional estructura de encuesta, la relación de odio y amor que se establece entre Nick y Catherine Tramell (Sharon Stone), la amante del novelista asesinado y una rica y famosa escritora de *bestsellers.* La circunstancia añadida de que Catherine haya escrito una obra anterior donde se describía un crimen semejante —otro elemento que la historia toma prestado de un título anterior como Laura* (1944)— y que se se encuentre escribiendo un nuevo libro basándose en el personaje de Nick la convierten no sólo en la principal sospechosa del asesinato, sino además en el centro de interés del policía.

El enfrentamiento entre el desquiciado Nick y una cerebral asesina, con el deseo sexual como punto de encuentro entre ambos, se convierte de este modo en el eje de un relato que, a lo largo de la primera hora y casi hasta la conclusión, va añadiendo nuevos y nuevos hilos arguméntales a la trama dentro de unos modos de ruptura de las estructuras narrativas clásicas típico de la posmodernidad. Así, el instinto primitivo a que alude el título de la película, y que hace referencia tanto al impulso sexual como al criminal, se convierte en el pretexto narrativo para hablar, quizás, de demasiados temas, para hacer tirabuzones con el argumento y para atraer al público con sus explícitas escenas sexuales.

Como un texto que se construye, sin embargo, frente a los ojos del espectador, las claves de la trama se hallan en la novela sobre Nick que se encuentra escribiendo Catherine y cuyo proceso de gestación, como confirma el relato, adelanta el propio desarrollo de la intriga del filme. Dentro de los márgenes de ésta se inscribe una historia repleta de criminales sin motivos aparentes para cometer sus asesinatos, de pasiones turbulentas y de fríos cálculos cerebrales, de instintos incontrolables y de pulsiones animales. Todo ello para dar como resultado una obra con más envoltura que contenido, pero que, a pesar de todo ello, no deja de guardar un cierto interés por encima de la influencia que sus explícitos contenidos eróticos dejarían en otros títulos posteriores de esta corriente.

La importancia de la película radica, además de en este último rasgo, en la nueva tipología de mujer fatal que crea el personaje interpretado por Sharon Stone. El retrato que *Instinto básico* traza de Catherine la sitúa ya muy por encima de su compañero en la ficción tanto en lo que se refiere a su inteligencia como a la seguridad que demuestra en sí misma. La atracción sexual que ésta ejerce sobre Nick se hace también más explícita y puede decirse además que, frente a las antiguas ficciones, el nuevo arquetipo exhibe ahora sus armas con impudor (el mismo que revela su lenguaje o la célebre secuencia del cruzado de piernas) sin que necesite ocultarse ya detrás de los pliegues de la trama porque, en definitiva, es ella quien la construye y quien dirige sus designios. Su presencia, por lo tanto, no queda ya circunscrita únicamente al cine criminal —donde podía dominar a su antojo a las víctimas indefensas—, sino que puede enfrentarse ahora a policías y detectives porque, además de no necesitarlos para satisfacer sus deseos, se sitúa por encima de todos ellos. De este modo la mujer fatal se convierte en la protagonista de las ficciones y, frente a ella, los demás son, como los personajes de la novela de Catherine, seres sin voluntad que se mueven al dictado de sus designios.

Otros thrillers con gran importancia del componente erótico:

El cuerpo del delito (Body ofEvidence, 1992), de Uli Edel.
Acosada (Sliver, 1993), de Phillip Noyce.
La última seducción (The Last Seduction, 1994), de John Dahl.
Luna de porcelana (China Moon, 1994), de John Bailey.

Un mundo perfecto

A PERFECT WORLD

DIRECCIÓN: Clint Eastwood. PRODUCCIÓN: Malpaso y Warner Bros. (Mark Johnson y David Valdés). GUIÓN: John Lee Hancock, FOTOGRAFÍA: Jack N. Green. MONTAJE: Joel Coxy Ron Spang. MÚSICA: Lennie Niehaus. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Henry Bumstead. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Kevin Costner, Clint Eastwood, Laura Dern, T. J. Lowther y Keith Szarabajka. DURACIÓN: 139 min. Color.

Las dificultades de producción de *Parque Jurásico (Jurassic Park,* 1993) y el proyecto de filmar, casi inmediatamente a continuación, *La lista de Schindler (Schindler's List,* 1993) son dos de los motivos fundamentales que llevan a Steven Spielberg a renunciar al rodaje de *Un mundo perfecto* y a que Clint Eastwood asuma la realización del mismo después de que Bill Gerber, vicepresidente de producción de la Warner, le dé a leer el guión original de John Lee Hancock.

De este modo el director de *Sin perdón (Unforgiven,* 1992) prosigue, tras acabar de dar vida al desengañado guardaespaldas presidencial de *En la línea de fuego {In the Line ofthe Pire,* 1993; Wolfgang Petersen), la revisión de su imagen cinematográfica —vinculada a los policías duros y violentos interpretados por el actor en títulos como *La jungla humana {Coogan's Bluff,* 1968; Donald Siegel), *Harry el Sucio** (1971) o *Harry el Fuerte (Magnum Forcé,* 1973; Ted Post)— al mismo tiempo que continúa con la reconsideración de los orígenes sociales de la violencia y con la reflexión sobre la evolución de los géneros clásicos que parecen marcar el desarrollo de su carrera como cineasta.

Siguiendo la estructura narrativa de una *road movie, Un mundo perfecto* narra la relación que se entabla entre Butch Haynes (Kevin Costner) —un convicto que acaba de fugarse de la prisión— y Phillip Perry (T. J. Lowther), un niño de ocho años al que el ex presidiario coge como rehén para escapar del cerco de las fuerzas policiales. Un ranger de Texas —Redd Garnett (Clint Eastwood)— que odia a los políticos y a los burócratas, una inteligente criminóloga —Sally Gerber (Laura Dern)— y un frío y experto tirador del FBI —Bobby Lee (Bradley Whiteford)— componen la parte fundamental del equipo que, no sin disensiones evidentes entre ellos, trata de dar caza al fugitivo.

El vínculo paterno-filial que se establece entre Butch y Phillip, dos seres marcados por la ausencia de la figura del padre, es el eje alrededor del cual gira un relato marcado por el proceso de aprendizaje del niño y por la huida del ex presidiario hacia el encuentro con ese destino inexorable que, presente desde la secuencia inicial, persigue a los protagonistas del cine negro. Al igual que Roy Earle en *El último refugio** (1941), Butch trata de alcanzar una última frontera representada por la postal de las montañas de Alaska que lleva siempre consigo y que entrega, como única herencia, a su joven compañero de viaje en el último recodo del camino.

Como una especie de síntoma de la pérdida de la mirada inocente que cobijaba todavía la obra de Raoul Walsh, Butch ni siquiera puede morir ya en las montañas como Roy Earle, sino tan sólo aferrado a una fotografía de éstas que, además de ser su sustitutivo icónico, viene a proponer un tipo de reflexión crítica acerca de la distancia existente entre la representación clásica, que muestra la realidad sin preocuparse del carácter de reconstrucción que tiene esa imagen, y la moderna, que se pregunta acerca del carácter ilusorio de toda recreación de lo real.

Pero si la última frontera no existe ya y sólo queda su reproducción en una postal amarillenta, otro tanto puede decirse que se encuentra a punto de suceder también con la «nueva frontera» kennediana. La localización de la película en los días previos al magnicidio de John F. Kennedy, la utilización como vehículo perseguidor de una de las caravanas que debe participar en el desfile de Dallas y el desenlace final, con el agente del FBI disparando a Butch con un rifle de mira telescópica semejante al utilizado en el asesinato del presidente, parece sugerir también el cierre de toda posibilidad de escapatoria a una sociedad que está a punto de ver cercenadas sus ilusiones al mismo tiempo que recoge, como de rondón, una cierta referencia a la participación del FBI o de la CÍA en la muerte del mandatario.

De este modo, la frase que pronuncia Red en el cierre de la narración («Yo no sé nada. Absolutamente nada») puede servir tanto para entender la evolución de la imagen cinematográfica de Clint Eastwood —desde los tiempos de policía justiciero y seguro de sí mismo hasta el escéptico guardaespaldas de *En la línea de fuego* o el cansado pistolero de *Sin perdón-como* para comprobar la pérdida de referentes de una generación que, como los protagonistas de la película, está también a punto de quedarse huérfana. Todo ello enmarcado dentro de una ficción donde el destino de Butch parece grabado a fuego, sobre todo, por el deficiente funcionamiento de la justicia, que acaba por convertir a éste en un delincuente, y donde queda poco lugar para la esperanza en el retrato que Clint Eastwood realiza de los habitantes, desconfiados y mezquinos, de Texas.

Con el juego como hilo conductor de la relación que mantienen Butch y Phillip, la película describe el proceso de identificación de éste con su captor —el niño adopta un sobrenombre que suena fonéticamente como el del ex recluso (Budd), juega a bandidos, roba un disfraz del fantasma Casper e imita los gestos del ex presidiario— hasta que la soterrada violencia desplegada en la secuencia en casa de los granjeros negros acaba por destruir el ensueño y Phillip dispara contra Butch, su padre de ficción.

Obra madura y compleja, teñida de pesimismo y de emoción a partes iguales, *Un mundo perfecto* revela la mirada de un cineasta que no sólo tiene cosas que contar, sino que sabe también cómo hacerlo desde una puesta en escena de aire y de tono clasicistas. En ella se revela una inteligente utilización del espacio y, sobre todo, del tiempo narrativo —como demuestra la dilatada y conmovedora secuencia final— y se incrusta, pese a todo, la modernidad de una reflexión, de orden metafórico, sobre el cine negro, que busca, como los trabajos de otros directores que siguen esta misma línea, la recuperación de la tradición cinematográfica clásica.

Otras aportaciones de Clint Eastwood, como director, al cine negro:
Escalofrío en la noche (Play Misty for Me, 1971).
Ruta suicida {The Gauntlet, 1977).
Impacto súbito (Sudden Impact, 1983).
Poder absoluto (Absolute Power, 1997).

PULP FICTION 1994

DIRECCIÓN: Quentin Tarantino. PRODUCCIÓN: Band Apart Productions y Jersey Films (Lawrence Bender). GUIÓN: Quentin Tarantino, sobre historias de Quentin Tarantino y Roger Avary. FOTOGRAFÍA: Andrzej Sekula. MONTAJE: Sally Menke. MÚSICA: Karyn Rachtman. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Charles Co-llum. INTÉRPRETES PRINCIPALES: John Travolta, Uma Thurman, Samuel L. Jackson, Bruce Willis y Harvey Keitel. DURACIÓN: 154 min. Color.

Convertido en el cineasta de moda de los años noventa, Quentin Tarantino debuta en las labores de dirección, en 1992, con *Reservoir Dogs,* una obra original, con aires de tragedia shakespeariana, que se mueve con holgura y solvencia entre los contornos del cine negro y que alcanza una cierta repercusión entre el público y la crítica en el momento de su estreno. A la hora de elegir entre los trabajos del director, es probable que fuese este título de Tarantino el que debiera incluirse con mayor justeza en esta selección de películas, de no ser por el éxito sin precedentes que alcanzaría su siguiente trabajo *(Pulp Fiction),* convertido en objeto de culto por buena parte del público más joven y avalado con la obtención de la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1994 y siete nominaciones a los Osear de la Academia, que, finalmente, se quedarían en la concesión de una estatuilla al mejor guión original de ese año.

Contando con su experiencia previa como guionista de *Amor a quemarropa (True Romance,* 1993; Tony Scott) y *Asesinos natos (Natural Born Killers,* 1994; Oliver Stone) —cuya autoría final, sin embargo, acabaría rechazando ante los cambios operados en el texto por Stone y su equipo—, Tarantino escribe a continuación el guión de *Pulp Fiction,* a partir de una serie de historias originales de su amigo, en esos momentos, Roger Avary y del propio cineasta.

El motivo de inspiración de la película, y casi de homenaje, lo constituyen los relatos policíacos aparecidos en la revista *Black Mask,* un *pulp magazine* llamado así por el barato papel de pulpa de celulosa en el que estaba impreso y donde escribirían, a partir sobre todo de 1926 y tras la supresión del *The* que se anteponía al nombre original de la revista, los fundadores de la novela negra como Carroll John Daly, Dashiell Hammett, Paul Cain o Raymond Chandler.

Arropado por algunos de sus colaboradores en el equipo técnico de *Reservoir Dogs* (Andrzej Sekula como director de fotografía, Sally Menke como montadora, David Wasco como diseñador de producción y algunos otros nombres más), Tarantino se rodea de un plantel de excelentes actores, a los que además sabe sacar buen partido de sus apariciones en la pantalla, para dar vida a una historia de atracadores de tres al cuarto, matones a sueldo, homosexuales sádicos, traficantes de segunda fila, gángsteres y un boxeador con más pasado que futuro.

Con estos materiales el cineasta crea un brillante artificio narrativo construido a partir de dos prólogos y tres historias aparentemente independientes, por cuyos interiores entran y salen los personajes de los distintos episodios con la misma soltura que en un relato de John D. Salinger, pero que, al final, resultan entrelazadas por una estructura temporal en forma de bucle que no acaba, sin embargo, de cerrarse del todo.

A diferencia de *Before the Rain,* una obra del debutante Milcho Manchevski rodada en ese mismo año, dividida también en tres episodios y con un bucle temporal semejante, la disposición narrativa de *Pulp Fiction* no cumple ninguna función dramática dentro del relato y su utilización se revela como un mero ejercicio manierista de envoltura formal de la película. Otro tanto sucede también con los personajes, cuya construcción revela una carencia de espesor psicológico que los convierte en simples figuras sin relieve, en estereotipos vacíos y moldeados a partir de los clichés del cine negro.

Llevando, pues, hasta el límite dos elementos decisivos del estilo de la posmodernidad como la fragmentación narrativa y el cine que se alimenta del propio cine, la obra de Quentin Tarantino se revela como un juguete mecánico muy alambicado que consigue captar la atención de los espectadores a través, sobre todo, de su artificio narrativo, de la fuerza visual de sus imágenes y de la inventiva desplegada en la puesta en escena.

En realidad, puede decirse que toda la construcción de la película gira alrededor de dos pivotes. Por un lado, largas secuencias filmadas en plano fijo o en plano-contraplano, buscando una cierta originalidad en el encuadre, donde dos personajes conversan largamente de los temas más triviales mientra la película intenta, en cierta forma, un efecto de extrañamiento entre el perfil de los personajes y el tema de la charla (un procedimiento ensayado ya en *Reservoir Dogs,* donde los gángsteres discuten, antes del atraco, acerca del significado de una canción de Madonna). Por otro, la irrupción de una violencia gratuita y sangrienta, que se estira hasta el límite, que unas veces se carga de tensión y otras estalla bruscamente, pero que se contempla casi siempre con bastante sentido del humor y huyendo de cualquier tipo de moralismo.

Y en el fondo de todo ello, queda un repertorio muy amplio de citas cinéfilas difícil de enumerar dada su amplitud: el maletín del que no se desvela su contenido y cuya iluminación interior recuerda a otro idéntico en *El beso mortal** (1955), el cruce casual de Marsellus (Ving Rames) ante el vehículo que conduce Butch (Bruce Willis) y que rememora el del jefe de Janet Leigh y ésta en *Psicosis (Psycho,* 1961; Alfred Hitchcock), las referencias al cine de terror y al de samurais en el episodio sádico de la tienda, las pistolas filmadas en planos muy cortos que recuerdan, en ocasiones, a los de *Código del hampa** (1964), y así hasta un larguísimo etcétera que se extiende también a los propios mecanismos de composición dramática de los actores.

Fragmentos dentro de fragmentos que se descomponen en esquirlas dentro de cada secuencia y casi de cada plano, *Pulp Fiction* supone la culminación de las rupturas narrativas y formales características de la eclosión de la posmodernidad. Con esta obra parece llegarse hasta el límite final en la violentación de las estructuras básicas del maltrecho género y, después de ella, sólo queda volver a intentar reconstruir el relato, tal y como hará el propio Tarantino en su siguiente película: *Jackie Brown** (1997).

Otras películas de cine negro basadas en relatos aparecidos enpulps:

Casino de mar (Gamblin Ship, 1933), de Max Marcin, sobre la novela *Fast One* de Paul Cain.
El halcón maltés (The Maltese Falcon,* 1941), de John Huston, sobre la novela homónima de Dashiell Hammett.
La llave de cristal (The Glass Key,* 1942), de Stuart Heisler, sobre la novela homónima de Dashiell Hammett.
La dama del lago {Lady in the Lake,* 1946), de Robert Montgomery, sobre la obra homónima de Raymond Chandler.

SEVEN 1995

DIRECCIÓN: David Fincher. PRODUCCIÓN: New Line Cinema (Arnold Hopelson y Phyllis Carlyle). GUIÓN: Andrew Kevin Walker. FOTOGRAFÍA: Darius Khondji. MONTAJE: Richard Francis-Bruce. MÚSICA: Howard Shore. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Arthur Max. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Brad Pitt, Morgan Freeman, Kevin Spacey, Gwyneth Paltrow y R. Lee Ermey. DURACIÓN: 127 min. Color.

Psycho-killers, serial-killers, cine de terror, *thrillers* criminales... las diferencias entre todas estas corrientes comienzan a hacerse cada vez más difusas en los años noventa debido, por una parte, a la disolución de los contornos arquetípicos de los protagonistas de estas ficciones y, por otra, a la fragmentación del relato y a la contaminación genérica que, como rasgo característico de la posmodernidad, se introduce por los intersticios de todas ellas.

De este modo surgen títulos como *Henry, retrato de un asesino**(1988) o *El silencio délos corderos (The Silence ofthe Lambs,* 1991; Jonathan Demme), por citar sólo dos ejemplos, donde psicópatas originarios del género negro se enmarcan en relatos con tintes de cine de terror para sugerir, en el primer caso, una cierta complicidad de los espectadores con la violencia que los iguala con los asesinos y, en el segundo, para proponer un juego perverso de identificación del público con el personaje terrible y fascinante de Hannibal Lecter (Anthony Hopkins).

Una operación semejante es la que realiza también David Fincher en *Seven,* a partir de un trenzado guión de Andrew Kevin Walker, pero, en este caso, introduciendo una especie de doble ideológico del psicópata en el campo de las fuerzas policiales y dejando que, por intermedio de aquel, el espectador pueda identificarse con la radiografía moral que ambos trazan de la sociedad de su tiempo.

La narración comienza, sin embargo, como una especie de *buddy movie* o «película de colegas policiales», donde el hilo dramático parece establecerse a partir de la contraposición generacional e intelectual entre los dos inspectores que protagonizan el relato.

A punto de retirarse, el teniente William Somerset (Morgan Freeman) es un hombre meticuloso, escéptico, que no comprende la violencia de la sociedad en la que vive y que funda sus métodos de investigación en la reflexión y en una tradición que, como su vestimenta delata (gabardina blanca y sombrero de ala ancha), parece extraída de los contornos de los viejos investigadores privados. Por el contrario, el inspector David Mills (Brad Pitt) es un joven impetuoso y turbulento, que prefiere la acción a la reflexión y que, como alguno de los arquetipos del cine policial, tiene dificultades con su mujer —Tracy Mills (Gwyneth Paltrow)— para mantener la convivencia.

Esta construcción antitética de los dos protagonistas no es, sin embargo, más que el telón de fondo sobre el que se desarrolla la persecución que ambos realizan, a lo largo de siete días, para capturar a un terrible e inteligente asesino en serie que mata a sus víctimas para expiar los males de la sociedad y que utiliza como guía de sus crímenes los siete pecados capitales.

Con el asesino gobernando la estructura de encuesta, es decir, de investigación típica de estas ficciones y con los asesinatos hurtados de la pantalla para presentar con toda truculencia, y horror, la crueldad de los castigos inflingidos a las víctimas antes de su muerte, la película elude algunas de las estructuras arquetípicas del género para introducirse, de lleno, en un relato pesimista sobre la indefensión de la sociedad urbana moderna frente a fenómenos como el crecimiento indiscriminado de la violencia y del delito.

Al igual que en *Blade Runner (Blade Runner,* 1982; Ridley Scott), la presencia constante de la lluvia y la iluminación fría de los exteriores baña a las imágenes en una atmósfera de decrepitud que el tono tenebrista de la fotografía contribuye a subrayar, sobre todo en los ambientes sórdidos donde tienen lugar los crímenes y cuya putrefacción recuerda a los escenarios de *El silencio de los corderos.* Se trata de un mundo que, como sabe de sobra Somerset, no es posible cambiar ya, en el que la policía —a pesar de la irónica alusión de Mills al incorruptible Serpico del filme homónimo (1973) de Sidney Lumet— viola también las leyes o, incluso, asesina a los detenidos y en donde el FBI vigila ilegalmente a sus propios ciudadanos mientras acepta el actual estado de las cosas.

El nihilismo que desprende la narración adquiere tintes aun más contradictorios en la escenografía con la que John Doe (Kevin Spacey) adorna sus crímenes. Reverso en negativo del personaje idealista interpretado por James Stewart en *Juan Nadie (Meetjohn Doe,* 1940; Frank Capra), este nuevo «Juan Nadie» (tal es la traducción en español de su nombre) inserta en mitad de sus horrendos asesinatos citas extraídas de autores como Milton *(El paraíso perdido)* o Dante *(La divina comedia)* que parecen confirmar, en cierta forma, la premonición de las visiones apocalípticas de estos escritores.

Culto y refinado, John Doe es un personaje tan metódico, reflexivo y paciente como el propio Somerset y que comparte con éste su visión desengañada de la sociedad actual. El primero cree que resulta posible cambiar todavía el rumbo de ésta y asesina a varios delincuentes para poner de manifiesto la hipocresía de la sociedad actual que los etiqueta como víctimas. El segundo, por su parte, opina —de acuerdo con la segunda parte de la cita de Hemingway que cierra el filme— que el mundo no es un buen lugar, si bien merece la pena luchar por él.

Una conclusión contradictoria que deja toda una serie de interrogantes colgando del relato y donde, en definitiva, Mills acabará utilizando los mismos métodos expeditivos de John Doe mientras que Somerset, cuya mirada guía la del espectador, compartirá el diagnóstico social de este último. Toda una paradoja que revela la deriva por donde transitan los nuevos *thrillers* de los noventa y la perplejidad y el hastío con la que asesinos y policías contemplan el mundo en el que viven.

Algunos títulos con protagonismo policial en el thriller de los años noventa:

Distrito34:corrupción total(Q amp;A,* 1990),deSidney Lumet.
La brigada del sombrero (Mulholland Falls, 1996), de Lee Tamahori.
Lone Star (Lone Star, 1996), de John Sayles.
L. A. Confidential (L. A. Confidential,* 1997), de Curtís Hanson.

THE USUAL SUSPECTS 1995

DIRECCIÓN: Bryan Singer. PRODUCCIÓN: Blue Parrott Productions, Bad Hat Harry Productions y Rosco Films (Bryan Singer y Michael McDonnell). GUIÓN: Christopher McQuarrie. FOTOGRAFÍA: Newton Thomas Sigel. MONTAJE: John Ottman. MÚSICA: John Ottman. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Howard Cummings. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Stephen Baldwin, Gabriel Byrne, Chazz Palminteri, Kevin Spacey y Kevin Pollack. DURACIÓN: 105 min. Color.

Arropado por parte del equipo técnico de su primera película *{Public Acces,* 1993) —entre los que se incluye el polifacético montador y director musical John Ottman— y tomando como punto de partida un nuevo guión de Christopher McQuarrie, Bryan Singer da a luz dos años después su siguiente trabajo: *Sospechosos habituales,* una obra que tendrá una cierta resonancia entre el público y la crítica debido, sobre todo, a la originalidad de su tratamiento narrativo, a una puesta en escena brillante y eficaz y a un magnífico plantel de actores de carácter.

Sobre esas sólidas bases, Bryan Singer construye un relato menos hiperbólico que *Sangre fácil** (1984) y menos pirotécnico que *Pulp Fiction** (1994), pero que camina en la misma dirección manierista de ambos trabajos. El juego entre apariencia y realidad es el terreno en el que se instala *Sospechosos habituales* para jugar, una vez más, con los códigos habituales del género y darles la vuelta desde dentro hasta alterar su sentido original.

Concebida como si se tratase de un *puzzle,* la narración parece deslizarse, tras una fantasmagórica secuencia inicial, por los senderos del tema del golpe a partir del atraco que planean cinco sospechosos habituales —Dean Keaton (Gabriel Byrne), Michael McManus (Stephen Baldwin), Todd Hocney (Kevin Pollack), Fred Fenster (Benicio del Toro) y Verbal (Kevin Spacey)— aprovechando su detención ocasional por la policía. Como es habitual en el cine negro, el destino —en forma de buque cuya presencia amenazadora descubre la cámara a través de suaves y ascendentes movimientos de grúa— provoca que el grupo se vaya enredando en un golpe tras otro hasta desembocar en ese carguero fantasmal que los aguarda al final del camino.

Jugando aparentemente con elementos característicos del género como el interrogatorio en comisaría, la corrupción de los agentes de la ley, la estructura *enflashbacks* intermitentes, la investigación policial o la presencia de la voz en *off,* la película introduce, hacia el primer tercio de su metraje, la presencia de un personaje diabólico y misterioso, llamado Keyser Soze, cuya irrupción dinamita todos los hilos y motivos narrativos anteriores e introduce las imágenes por unos terrenos colindantes con los del cine fantástico.

El principal atractivo de la película reside, sin embargo, en la alteración sustancial de uno de los resortes más característicos dentro del género (el de la voz en *off)* para concluir en un habilidoso truco final que recuerda, en cierto modo, a los utilizados por David Mamet en títulos como *Casa de juegos** (1987) o *La trama (The Spanish Prisoner,* 1997). De este modo, el interrogatorio minucioso al que el agente de aduanas Dave Kujan (Chazz Palminteri) somete a Verbal (toda una pista sobre la habilidad de éste para dominar el lenguaje) se revela como un juego de simulaciones en el que Dave, demasiado seguro de sí mismo y de sus intuiciones, escucha lo que quiere oír su ego detectivesco mientras cada aclaración del detenido introduce nuevos interrogantes en el caso.

Las expectivas de género se ven, en su transcurso, definitivamente truncadas, pues ni la narración está concebida para aclarar los sucesos, sino más bien todo lo contrario, ni el relato *enflashback* que realiza la voz en *off* supone otra cosa que la versión de los hechos realizada por el propietario de ésta. Curiosa paradoja para la credibilidad a ciegas de unos espectadores, dispuestos, primero, a admitir —pues así lo exigen los códigos de verosimilitud del género— la autoinculpación de Verbal, en su confesión a Dave, como autor de uno de los homicidios y, después, la veracidad del testimonio que presta en comisaría, puesto que las imágenes del *flashback* confirman en la pantalla, y de forma aparente, su declaración.

Al igual, por lo tanto, que los personajes, el espectador se ve sumido dentro de un laberinto donde no sabe encontrar apenas ningún punto de referencia y donde las pistas suministradas sirven más para confundir que para orientar. Sólo al final —y con el cineasta sacando un conejo de la chistera-descubrirá desde su butaca que él mismo ha sido una víctima más de los astutos manejos del misterioso Keyser Soze y que su ego de espectador le ha traicionado como a Dave el suyo. Las apariencias engañan una vez más.

Una puesta en escena que concentra su atención en los rostros y en las miradas de los personajes, en busca de una verdad imposible de encontrar, y una narración que gana en intensidad a medida que se acerca a su desenlace contribuyen al éxito relativo de un producto que, acaso, da menos de lo que aparentemente ofrece, pero que, pese a todo, juega con solvencia las bazas por las que apuesta desde un principio.

Otras incursiones de Kevin Spacey en el thriller:

Dobles parejas (Doble Sames, 1992), de Alan J. Pakula. Como actor.
Seven (Seven,* 1995), de David Fincher. Como actor.
L. A. Confidential (L. A. Confidential,* 1997), de Curtis Hanson. Como actor.
Albino Alligator (Albino Alligator, 1997), de Kevin Spacey.

DONNIE BRASCO 1996

DIRECCIÓN: Mike Nevell. PRODUCCIÓN: Baltimore Pictures y Mark Johnson (Barry Levinson, Mark Johnson, Louis DiGiamo y Gail Mutrux). GUIÓN: Paul Attanasio, sobre la obra de Joseph D. Pistone y Richard Woodley. FOTOGRAFÍA: Peter Sova. MONTAJE: Jon Gregory. MÚSICA: Patrick Doyle. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Donald Graham Burt. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Al Pacino, Johnny Depp, Michael Madsen, Bruno Kirby y James Russo. DURACIÓN:

126 min. Color.

Como sucediera ya con *Atrapado por su pasado** (1993) y el tramo final de *Uno de los nuestros** (1990), el cineasta Mike Nevell sitúa a finales de los años setenta —una década muy poco transitada en la recreación nostálgica del universo gangsteril— esta curiosa incursión en los territorios de la *Cosa Nostra* neoyorquina titulada *Donnie Brasco.*

Su base narrativa, sobre la que Paul Attanasio construye un solvente guión, es el libro de memorias *Donnie Brasco. My Indercover Life in the Mafia,* donde Joseph D. Pistone relata, con la colaboración de Richard Woodley, sus andanzas por los interiores de la Mafia italiana de Brooklyn como agente infiltrado del FBI.

La película arranca, precisamente, con el primer contacto que se establece entre Donnie Brasco/Joseph D. Pistone (Johnny Depp) y uno de los miembros de la organización llamado Lefty Ruggiero (Al Pacino). Éste le sirve al miembro del FBI como cabeza de puente para infiltrarse dentro de la Mafia, para conocer su argot y sus reglas (a veces semejantes a las de la propia policía federal) y, finalmente, para desmantelar todo el grupo y vivir el resto de su vida con otra identidad (como el protagonista de *Uno de los nuestros)* para escapar de la venganza de la Mafia.

La primera variante fundamental que la película realiza en relación con los códigos del género se establece a partir del retrato que las imágenes trazan de Lefty Ruggiero, un personaje al que da vida Al Pacino en una interpretación que constituye una de las mejores bazas del filme, y en un papel situado en los antípodas del Michael Corleone incorporado en la saga de El padrino.

Con un hijo yonqui, una mujer sumisa y con más deudas que dinero, Lefty ha dedicado toda su vida a servir a la organización sin alcanzar otra recompensa que ser un «tío listo» (el grado inferior dentro de ésta), mientras vive de los recuerdos esplendorosos de una Mafia que se dedica ahora a robar camiones cargados de hojas de afeitar, a revender entradas y a reventar parquímetros. Las imágenes presentan, de este modo, a un grupo cuya decadencia es ya absoluta en relación con las antiguas ficciones gangsteriles, donde ha desaparecido también toda la mítica que adornaba a sus miembros y donde ni siquiera el propio Lefty sabe ya cocinar.

Con las actividades mañosas y policiales como telón de fondo y con las imágenes de *Uno de los nuestros* como referentes de la atmósfera del filme y como motivo de inspiración de algunas secuencias (el robo de prendas de vestir, el atraco de camiones, la llegada al club, las «comparecencias»...), el eje de la película se articula a través de la relación paterno-filial y de amistad que se entabla entre Lefty y Donnie. A partir de aquí la historia introduce una segunda variante sustancial que rompe, de nuevo, con algunos de los códigos asentados dentro del género, pues frente a la intransigencia y la frialdad de que hace gala el FBI (sobre todo en la aséptica secuencia final de la condecoración de Pistone), las imágenes muestran el calor humano y la infantilidad de un grupo de perdedores que sobrevive, con Lefty a la cabeza, realizando pequeñas actividades delictivas para no engrosar, tal vez, las abultadas listas del paro.

Poco a poco, pues, la narración presenta un doble, inverso y original proceso de evolución de los dos personajes. Por un lado, Donnie Brasco irá integrándose cada vez más y ascendiendo peldaños dentro de esa «familia» que amenaza la estabilidad de la suya propia (la adquisición de la categoría de «fijo» dentro de la organización coincide con la petición de divorcio de su mujer). Por otro, Lefty intentará establecerse como independiente, apoyándose en la energía juvenil de su nuevo amigo, pero sin conseguirlo finalmente y debiendo contentarse con seguir siendo el miembro del grupo que factura las maletas en los aeropuertos.

Historia de una amistad y de una traición, la película arrastra el escepticismo de dos personajes que se interrogan sobre el sentido de su trabajo —«¿Para qué? Para nada», dirá Donnie Brasco acerca del suyo— y de su vida: «¿Qué cono soy yo? ¿Quién soy? Soy un radio de una rueda», afimará Lefty acerca de sí mismo. Al final éste irá al encuentro de la muerte, después de una breve secuencia que la interpretación de Al Pacino carga de emoción en la despedida, mientras que su compañero será, como Henry en *Uno de los nuestros,* un difunto en vida después de haber sacrificado su conciencia por el cumplimiento de su deber profesional como agente del FBI.

Una realización bastante ecléctica y no demasiado rigurosa (un ejemplo: los planos filmados con teleobjetivos que reflejan la vigilancia de los agentes sobre el grupo se mantienen, incluso, cuando los federales han perdido contacto con Donnie) y una puesta en escena algo fría y distante impiden que la película alcance un mayor calado en la visión original que la misma presenta de una Mafia bastante cutre, sin ningún hálito poético y viviendo sus últimos momentos en una ciudad que tiene el pastel de la delincuencia repartido en demasiados trozos. ¿Qué fue de los poderosos *gangs* que controlaban los negocios del alcohol o de las drogas en las viejas ficciones gangsteriles?

Otras apariciones de Al Pacino en el territorio del thriller:

Serpico (Serpico, 1973), de SidneyLumet.
El precio del poder (Scarface,* 1983), de Brian de Palma.
El Padrino I, II y III (The Godfather Part I, IIy III;* 1972, 1974 y 1990), de Francis Ford Coppola.
Heat(Heat, 1995), de Michael Mann.

THE FUNERAL 1996

DIRECCIÓN: Abel Ferrara, PRODUCCIÓN: October Films (Mary Kane). GUIÓN: Nicholas St. John, FOTOGRAFÍA: Ken Kelsch. MONTAJE: Mayin Lo y Bill Pankow. MÚSICA: Joe Delia. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Charles M. Lagola. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Christopher Walken, Vincent Gallo, Isabella Rossellini, Benicio del Toro, Chris Penn y Annabella Sciorra. DURACIÓN: 98 min. Color.

De cineasta poco menos que clandestino, cuyas películas llegaban a España a través casi exclusivamente de los circuitos de los videoclubes, a autor de reconocido prestigio cuyos trabajos se estrenan ahora en salas comerciales con un apoyo publicitario cada vez mayor, la carrera profesional de Abel Ferrara ha recorrido una larga trayectoria desde su debut con ese curioso *thriller psicótico* titulado *The Driller KiZler* (1979) hasta llegar a esta incursión, personalísima, en el mundo de las ficciones gangsteriles de los años treinta que lleva por nombre *El funeral.*

Con las drogas, la muerte, la religión, los rituales, el pecado y la redención como temas habituales dentro de sus obras, Ferrara ha sabido imprimir siempre a sus trabajos un fuerte sello personal, cualquiera que sea el género por el que éstos hayan transitado *(thriller,* cine de ciencia ficción, películas de vampiros), basado en la presencia recurrente de esos motivos y de una puesta en escena original y, en ocasiones, un tanto extravagante, que dota a sus imágenes de una gran densidad y fuerza visuales.

Algo semejante sucede también con *El funeral,* una película que tiene de nuevo como guionista a Nicholas St. John (habitual colaborador del cineasta en estas tareas) y donde se recrea de manera muy estilizada y con base más cinematográfica que real (pese a que Abel Ferrara naciera en ese barrio, aunque bastante después de los sucesos que refiere la acción) los interiores de una familia italiana de mañosos radicada en el Bronx neoyorquino.

La muerte a tiros de Johnny Tempio (Vincent Gallo), el hermano pequeño de Ray (Christopher Walken) y de Chez (Chris Penn), un trío de poderosos gángsteres, contituye el punto de partida de un relato que, una vez más en el caso del cineasta, vuelve a girar alrededor de los mismos temas, pero con la presencia del ritual de la venganza en primer término. La película se aleja del tipo de recreación nostálgica que proponen numerosas ficciones actuales para, vaciando los códigos y arquetipos del género de sus contenidos originales, inyectar dentro de éstos una savia nueva producto de la mirada personal de Ferrara y sin pretender, en ningún caso, que el espectador olvide el carácter de presente que tiene esa mirada.

Formalmente, pues, *El funeral* recoge numerosos motivos del cine de gángsteres (el club como refugio de los hampones, su vestuario, los atracos y la violencia, el código del honor, la orfandad paterna, la estructura *en flashback)* para contemplar éstos desde una perspectiva nueva y con un sentido distinto, muy pegado a las propias obsesiones personales del cineasta. Así, por citar un ejemplo, la estructura en *flashback* no sigue el habitual camino rectilíneo de las viejas ficciones, sino que se construye desde diferentes perspectivas alternadas que, además de desvelar la modernidad del procedimiento, se corresponden con los puntos de vista de Ray, Chez y, tal vez como alusión irónica a *El crepúsculo de los dioses** (1950), del propio muerto.

Otro tanto cabe decir del diseño de los personajes —con Johnny convertido en un comunista convencido (también en un cinefilo), que se dedica a ayudar a los trabajadores con las armas, y con sus hermanos autocalificándose a sí mismos como Dios (Ray) y el demonio (Chez)—, de la iconografía y de los contenidos narrativos del filme —plagados de crucifijos, imágenes de santas, curas, rosarios y discusiones teológicas— y, sobre todo, del relieve que alcanzan las mujeres de los hampones en la película, convertidas en soporte de la reflexión del cineasta acerca de ese mundo.

El resultado es una obra original que se parece menos a una película de gángsteres que a cualquier otro filme de Ferrara. Bajo esa influencia autoral, las discusiones existencia-les de los vampiros de *TheAdiction* (1995) se trasladan aquí al terreno religioso; el milagro que tiene lugar en *Teniente corrupto (Bad Lieutenant,* 1992) toma, en *El funeral,* aires de tragedia que deja a la familia, no por casualidad, sin ninguno de sus componentes masculinos; la emocionante secuencia final de la citada *Teniente corrupto* sufre una cierta reelaboración en la escena del asesinato de Johnny, y así sucesivamente.

Apoyada en el trabajo de unos sólidos y versátiles actores (el propio Ferrara quería que todos fueran de ascendencia italiana, si bien la renuncia final de Nicolás Cage hizo que su papel se encomendase en el último momento a Christopher Walken) y en una puesta en escena que subraya el carácter claustrofóbico y dramático del relato, *El funeral* ofrece, desde la originalidad de su propuesta, otra vía distinta de acercamiento al cine negro desde la traición de sus códigos y a partir de una mirada cargada de un poderoso magnetismo.

Otros thrillers de Abel Ferrara:

Fear City (1984).
China Girl (1987).
El cazador de gatos (Cat Chaser, 1989).
King of NewYork (1990).

AFLICTION 1997

DIRECCIÓN: Paul Schrader. PRODUCCIÓN: Reisman y Kingsgate Productions (Linda Reisman). GUIÓN: Paul Schrader, según la novela de Russell Banks, FOTOGRAFÍA: Paul Sarossy. MONTAJE: Jay Rabinowitz. MÚSICA: Michael Brook. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Michel Beaudet. INTÉRPRETES PRINCIPALES: NickNolte, James Cobum, Sissy Spacek, Willem Dafoe y Jim True. DURACIÓN: 114 min. Color.

Ya sea en guiones llevados a la pantalla por otros directores —*Yakuza (Yakuza,* 1975; Sidney Pollack) o *Taxi Driver** (1975)—, bien sea en realizaciones del propio cineasta como *Mishima (Mishima. A Life in Four Chapters,* 1985) o, sobre todo, *Posibilidad de escape {Light Sleeper,* 1991), ya sea dentro de los moldes de un género o de otro, la obra de Paul Schrader parece concentrada en describir la turbiedad de unos seres humanos maltratados por la vida, atraídos interiormente por la cara oculta del mal y que hacen de la violencia una forma de liberación personal.

Se trata de individuos, con vitola de perdedores, que tratan de encontrar la justificación a una existencia que, al menos para ellos, carece de sentido y que, como el protagonista de *Aflicción,* fracasan finalmente en el empeño, aunque consigan una cierta forma de redención íntima y, acaso, de heroísmo en el último gesto desesperado de su vida.

Basándose —como Atom Egoyam en *Dulce porvenir [The Sweet Hereafter,* 1997)— en una novela de Russell Banks, un escritor con un universo personal conectado al de Paul Schrader y especializado en retratar la miseria moral de la América profunda, el cineasta escribe y dirige *Aflicción,* una obra que recoge la mejor tradición del cine negro para proponer una visión acida y desencantada del sueño americano, de la sociedad estadounidense y de las relaciones familiares que se establecen en su seno.

La narración gira, en su conjunto, alrededor de un personaje al borde del abismo, un torpe y algo ingenuo policía local —Whade Withehouse (Nick Nolte)— que lleva una mediocre vida en un pueblo perdido del norte de Nueva Inglaterra mientras recibe órdenes diarias de su ex mujer, de su padre —Glen (James Coburn)— y de su jefe: Gordon LaRiviere (Holmes Osborne). Una existencia sin ningún sentido aparente hasta que el asesinato —o quizás la muerte accidental-de un jefe de la Mafia parece dar un nuevo impulso a las energías perdidas de Wade permitiéndole, con ello, renovar algunas de sus viejas ilusiones, como conseguir la custodia de su hija.

Estructurada a partir de un largo *flashback* donde Rolfe (Willem Dafoe), el hermano pequeño de Wade, rememora, con ayuda de la voz en *off,* los últimos días de la vida del protagonista, la película se instala en el pretérito para bucear, como es habitual en el cine negro, en la fractura del pasado que ha conducido hacia el desenlace trágico del filme. Como en un juego de muñecas rusas, otra serie *de flashback,* con una textura de imagen diferente, presenta el infierno familiar en el que crecieron ambos hermanos, con un padre alcohólico y violento arruinando y atemorizando sus vidas y la de su madre.

La película reflexiona de manera pesimista, en este contexto, acerca de la violencia hogareña y del determinismo con la que ésta se transmite de padres a hijos, sin que éstos puedan finalmente escapar de ella y hacer otra cosa que no sea dejársela como herencia a sus propios descendientes. Esa es la aflicción que da título a la película y de la que no pueden escapar ninguno de los personajes, ni mucho menos Wade, tan aficionado a la bebida como su padre y, finalmente, mucho más violento que su progenitor.

De este modo, si la orfandad paterna y la pérdida de la autoridad masculina era una característica compartida por la mayoría de los protagonistas del primitivo cine de gángsteres, la presencia de esta figura no supone tampoco ningún alivio en el destino final de los miembros de una sociedad tan enferma, pese a los ungüentos demócratas recetados por Clinton, como la que describe la película. En el círculo sin salida que trazan las imágenes de *Aflicción* no existe tampoco escapatoria ni siquiera para los que, como Rolfe, han intentado huir de ese mundo cerrado para establecerse en otra parte. Así parece sugerirlo, al menos, el desenlace de la narración, con éste evocando la muerte de su hermano en unas imágenes con la misma textura granulosa con la que Wade recordaba la violencia de su padre. Toda una premonición de los negros nubarrones que se ciernen también sobre el futuro de Rolfe.

Como un héroe de tragedia griega, Wade acabará rebelándose contra su destino en un acto de autoafirmación personal que supone también una explosión de violencia, en cierto modo semejante a la desatada por Travis en *Taxi Driver*,* contra todo, contra todos y también contra sí mismo. Con ese gesto Wade se convierte, por primera vez, en el dueño de sus actos, aunque, probablemente, no alcance a comprender que ese desenlace estaba escrito desde el infierno de su infancia.

Seca y ascética, lúcida y demoledora, *Aflicción* utiliza el misterio de un asesinato como mero pretexto narrativo y una oscura trama de intereses conspirativos como telón de fondo para hablar una vez más, de manera metafórica y en la mejor herencia del género, de los males que corroen a la sociedad de su tiempo en un intento de descubrir los orígenes de la violencia individual y colectiva. En ello se revela la voluntad de Paul Schrader, que se traspasa asimismo a buena parte de sus personajes, de encontrar el sentido de un mundo que parece deambular sin rumbo fijo y, a veces, también sin sentimientos y donde el hombre tiene enormes dificultades no sólo para vivir dentro de él, sino también para encontrar su lugar.

Otras apariciones de Nick Nolte en thrillers:

Who'll Stop the Rain (1978), de Karel Reisz.
*Distrito 34: corrupción total** (Q & A, 1990), de Sidney Lumet.
El cabo del miedo (Cape Fear, 1991), de Martin Scorsese.
La brigada del sombrero (Mulholland Falls, 1996), de Lee Tamahori.

JACKIE BROWN 1997

DIRECCIÓN: Quentin Tarantino. PRODUCCIÓN: A Band Apart (Lawrence Bender). GUIÓN: Quentin Tarantino, según la novela de Elmore Leonard. FOTOGRAFÍA: Guillermo Navarro, MONTAIE: Sally Menke. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Daniel Bradford. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster, Robert de Niro, Bridget Fonda y Michael Keaton. DURACIÓN: 153 min. Color.

Después del éxito espectacular de *Pulp Fiction** (1994), Quentin Tarantino da un giro significativo a su carrera y, acaso como reacción a las críticas que suscitara su anterior trabajo, escribe y dirige *Jackie Brown,* una película construida esta vez alrededor de personajes de carne y hueso y no ya de meras siluetas recortadas y envueltas en el brillante celofán de una intriga artificiosa.

El cineasta, sin embargo, va todavía un poco más lejos en su nueva propuesta y, rehuyendo los moldes arquetípicos del cine norteamericano actual, concede el protagonismo del filme a una mujer de edad madura (cuarenta y cuatro años) y de raza negra. Ello supone también un vuelco importante en el estereotipo de los protagonistas habituales del cine negro y del thriller al mismo tiempo que, desde otro punto de vista, propicia el regreso a las pantallas, encarnando el papel de Jackie Brown, de Pam Grier, la antigua estrella femenina del cine de acción afroamericano de los años setenta conocido como *Blaxploitation* movie.

Azafata de vuelo en pleno declive de su carrera, Jackie Brown mueve el dinero del traficante de armas Ordell Robbie (Samuel L. Jackson) entre México y Estados Unidos para añadir un sobresueldo a su magro salario. Detenida por la policía, Jackie se encuentra en la tesitura de colaborar con el agente Ray Nicolette (Michael Keaton) o de tener que volver a rehacer su vida cuando no le quedan ya casi fuerzas para hacerlo de nuevo. De ahí que con la ayuda del veterano agente depositario de fianzas Max Cherry (Robert Forster) intente engañar a la policía y a Ordell para quedarse con el medio millón de dólares que éste oculta en México. Un viejo compañero de prisión algo sonado —Louis Gara (Robert de Niro)— y una novia bastante alocada —Melanie (Bridget Fonda)— intentarán ayudar al traficante para eludir a los agentes y recuperar su dinero.

Con un ritmo más sosegado que en su trabajo anterior y apoyándose de nuevo en un buen elenco de actores bien dirigidos por el cineasta, Tarantino relata la historia de dos personajes (Jackie y Max) que sienten el comienzo del tránsito hacia la vejez, que se encuentran hastiados de su trabajo y que tratan, por ello mismo, de aprovechar esa inusitada oportunidad que les ofrece la vida. Frente a los fatuos y vanidosos Ray y Ordell y a los torpes Louis y Melanie, la película traza un retrato positivo de la madurez alcanzada por ambos personajes, dos perdedores bastante lúcidos en cuanto a sí mismos y lo suficientemente inteligentes como para llevar a cabo sus propósitos y para saber que el amor, en su caso, es un camino que no conduce a ninguna parte.

Las imágenes de *Jackie Brown* presentan de este modo un mundo presidido por la mentira y el engaño, donde la policía se aprovecha de los más débiles, donde los más estúpidos y menos escrupulosos son, aparentemente, los que ganan más dinero y donde casi nada es lo que parece a primera vista. A pesar de la inserción de *algunos flashbacks,* como breves fogonazos, la narración sigue, a diferencia de *Pulp Fiction,* un desarrollo lineal y cronológico, salvo en la secuencia del intercambio de bolsas de dinero en el multicentro, que se ofrece, de manera absolutamente injustificada y acaso como una marca de fábrica del cineasta, desde tres puntos de vista distintos.

Curiosamente, en la construcción de las tres secuencias que trascurren en ese multicentro, pero especialmente en la primera, hay una presencia del azar y de los equívocos que recuerdan, en cierta forma, el universo artístico de un cineasta (Eric Rohmer) situado en las antípodas del cine negro, aunque bien conocido por Tarantino, y, en concreto, de una de sus «comedias y proverbios»: *El amigo de mi amiga (L'Ami de mon amie,* 1987). Una influencia que cabe extender, de algún modo, a los juegos con los colores azul y rojo que la película propone como expresión de la sintonía entre los deseos de Jackie y Max y cuya utilización aquí es más incidental que en las películas del director francés.

La ironía con la que Tarantino mira a algunos de sus personajes —singularmente los interpretados por Samuel L. Jackson y Robert de Niro, este último en un registro muy distinto al de sus habituales trabajos en el cine negro— se traslada también a una puesta en escena donde se juega con algunas de las convenciones del género: las piernas desnudas de Melanie ofrecidas, en primer plano, a Louis como si se tratase de las de una mujer fatal, los planos de detalle de los objetos, los intertítulos que acaban por tener un sentido más paródico que orientador dentro de la ficción...

Pese a estos coqueteos, la planificación de la película revela una enorme funcionalidad narrativa y toda ella pivota a lo largo de las extensas y frecuentes conversaciones que tienen lugar entre los protagonistas del relato y que Tarantino rueda y enlaza entre ellas con su habitual solvencia. Desaparecido el regodeo con la violencia de sus dos anteriores trabajos (ahora las elipsis dejan las explosiones de aquella fuera de campo), el cineasta concentra, conforme conviene a la temática del filme, la cámara en sus personajes, los encierra casi con ella para tratar de ahondar en su interior y dejar, de este modo, que afloren a la luz sus deseos y sentimientos más íntimos. Eso hace que la historia se deslice suavemente por un tiempo narrativo interno tan sosegado como la lúcida madurez de Jackie y Cherry y tan bien tratado, desde la planificación y la puesta en escena, como para acabar confiriendo toda su poderosa personalidad a la película.

El resultado es una obra que, aunque con cierto regusto posmoderno, trata de reconstruir el relato desde la destrucción sistemática que Tarantino realizara de él en *Pulp Fiction** (1994), a la vez que propone una cierta renovación de los arquetipos consolidados en esta clase de ficciones y, más allá aún, en el cine moderno actual.

Otros thrillers con la presencia de Robert de Niro:

El Padrino II {The Godfather Part II,* 1974), de Francis Ford Coppola.
Érase una vez en América (Once Upon a Time in America,* 1984), de Sergio Leone.
Uno de los nuestros (Goodfellas,* 1990), de Martin Scorsese.
Casino (Casino, 1995), de Martin Scorsese.

L. A. CONFIDENTIAL 1997

DIRECCIÓN: Curtís Hanson. PRODUCCIÓN: Milchan, Wolper Productions y Regency Enterprises (Arnon Milchan, Curtís Hanson y Michael Nathanson). GUIÓN: Curtís Hanson y Brian Helgeland, según la novela de James Ellroy. FOTOGRAFÍA: Dante Spinotti. MONTAJE: Peter Honess. MÚSICA: Jerry Goldsmith. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Jeannine Oppewall. INTÉRPRETES PRINCIPALES: Guy Pearce, Russell Crowe, Kevin Spacey, Kim Bassinger, James Cromwell y Danny de Vito, DURACIÓN: 136 min. Color.

Corre el año 1953 y se inicia una época de importantes cambios para Estados Unidos. El republicano Eisenhower es elegido presidente de la nación y una ola de prosperidad invade el país, mientras se pone fin al conflicto de Corea y a la persecución macartista desatada unos años antes. Los Ángeles se transforma en la meca soñada de los norteamericanos y, a su compás, comienza una enorme expansión demográfica y urbana de la ciudad a la vez que el desarrollo de la televisión, junto con otros factores, propicia la crisis de los estudios y de la industria más floreciente del lugar: Hollywood. La apología del trabajo de los agentes de la ley se traslada ahora a la pequeña pantalla, mientras en la grande se contempla con cierto pesimismo crítico el trabajo de éstos. La decadencia de una forma de vida se conjuga, así, con la prosperidad sin precedentes de la ciudad y, al rebufo de ésta, la corrupción se extiende por toda su superficie y llega, pese a la propaganda televisiva, a los propios estamentos policiales y judiciales de la urbe.

Ésta es la falla en la que se instala *L. A. Confidential,* una película de Curtís Hanson basada en la novela del mismo título de James Ellroy y que forma parte de la tetralogía de obras conocida como L. *A. Quartet,* donde el escritor retrata el ambiente criminal de su ciudad natal a través de dos décadas muy significativas de su historia: los años cincuenta y sesenta. Curtis Hanson asume, en el proyecto, las tareas de director y de coproductor al mismo tiempo que escribe tambien el guión de la película con la ayuda de Brian Helgeland, otro admirador de la obra de James Ellroy.

Dividida en cuatro partes y con la ciudad de Los Ángeles como protagonista de las imágenes, la película arranca presentando a los tres policías que protagonizan la narración, remarcando las diferencias existentes entre el violento Bud White (Russell Crowe), el corrupto Jack Vincennes (Kevin Spacey) y el inteligente y ambicioso Ed Exley, en una excelente interpretación de Guy Pearce. Un suceso real, el apaleamiento de un grupo de mexicanos en la noche de Navidad por parte de las fuerzas policiales, sirve para poner de manifiesto el racismo de éstas a la par que se insiste en la degradación de todo el departamento, viviendo de sobornos y pequeñas corruptelas.

Ganando en densidad a medida que transcurre su metraje, pero sin dejar de ir atando todos los hilos de la trama, la película describe, en su segunda parte, el éxito de Exley al resolver una serie de asesinatos para, en el tercer tramo, introducirse en el mundo de los turbios negocios sucios que invaden la ciudad, a la vez que se descubren las motivaciones que arrastran a los tres policías para resolver un espinoso asunto. La parte final, dominada por la figura poderosa del capitán Dudley Smith (James Cromwell), se introduce en una espiral de violencia culminada con el descubrimiento de los cabecillas de la conspiración criminal y el éxito definitivo de Exley, convertido (para tapar el caso de corrupción y como muestra de que el joven y ambicioso policía ha conseguido, por fin, sus propósitos) en el héroe de la ficción.

Historia ante todo de personajes, la película utiliza a conciencia las virtudes del guión —y del universo descrito por James Ellroy— para profundizar en el interior del trío protagonista mostrando la evolución que se produce en cada uno de ellos al contacto con una sociedad en trance de descomposición, dominada por los negocios sucios, la prostitución de lujo, las drogas y la prensa sensacionalista.

Película también de ambientes, *L. A. Confidential* describe la decadencia de una ciudad donde las prostitutas imitan a las estrellas de cine, éstas se emparejan —como sucedió en realidad con Lana Turner y cuya presencia ficticia sirve de pretexto para el mejor *gag* del filme— con conocidos gángsteres y éstos, a su vez, dominan los poderes locales con la aquiescencia del departamento de policía.

Inevitablemente posmodemo, como se advierte sobre todo en su desenlace final (tan alambicado que hace perder fuerza a los personajes en beneficio del virtuosismo de la intriga), el trabajo de Curtis Hanson toma como lejana fuente de inspiración las imágenes de *Chinatown** (1974), la obra de Polanski que retratara el ambiente de Los Ángeles en los años treinta. Del equipo técnico de ese título Hanson recupera a Jerry Goldsmith para componer la música de la película; del argumento, el control del agua de la ciudad sustituido aquí por la construcción de autopistas; y del filme en general, un cierto eco a la hora de reconstruir la atmósfera urbana de Los Ángeles, si bien dos décadas después.

L. A. Confidential se revela, sin embargo, como un trabajo mucho más sólido, y dotado de mayor espesor y densidad dramática que su precedente, lo que no impide, sin embargo, que, como aquel, tenga asimismo al propio cine como una de sus referencias, siquiera sea para dar color local a la película. Y en este caso, como no podía ser menos, el cine negro, de ahí que en la película cumplan un determinado papel tres estrellas relacionadas estrechamente con el mismo: Rita Hayworth (a ella es a quien busca parecerse la prostituta asesinada al comienzo del filme), Lana Turner (en la secuencia mencionada), y, sobre todo, Verónica Lake, a quien imita Lynn Bracken, otra prostituta de lujo: una presencia brillante de Kim Bassinger que transporta todo el *glamour* del Hollywood de esos años a la pantalla. Unos elementos que se traspasan también a la caracterización del propio personaje de Vincennes, cuyo jugueteo ocasional con unas fichas de casino entre sus manos y su forma de encender el mechero parecen remitir a dos títulos como *Scarface** (1932) y *Perdición** (1944), respectivamente.

Con una puesta en escena preocupada por elegir siempre el punto de vista más apropiado y más funcional para la narración (un ejemplo: las dos secuencias en las que White y Exley ven por primera vez a Lynn o el interrogatorio al que el último somete a los jóvenes negros acusados de la matanza de la cafetería) y con un esmerado trabajo de ambientación, la película describe un itinerario de la luz hacia la oscuridad bien realzado por la fotografía de Dante Spinotti.

Al final, y tras la secuencia casi coreográfica del tiroteo último, la única salida que les queda a los personajes es o bien huir de la ciudad, como White, o bien aprender a moverse dentro de ese universo corrupto y comenzar a mentir y a violar la legalidad, como Exley, a quien su ambición y su habilidad política le hacen aparecer como un espécimen de policía bien dotado para sobrevivir en ese medio. Y es que nadie, ni siquiera los agentes de la ley, pueden medrar sin mancharse las manos en el seno de una sociedad en pleno estado de descomposición moral.

Otros títulos, de los años cincuenta, que retratan de manera pesimista el trabajo policial:

Los sobornados (The Big Heat,* 1953),de Fritz Lang.

El asesino anda suelto {The Killer is Loose, 1956), de Budd Boetticher.

Accused of Murder (1956), de Joseph Kane.

Sed de mal (Touch of Evil,* 1958),de OrsonWelles.

FILMOGRAFÍA COMPLEMENTARIA (ORDENADA CRONOLÓGICAMENTE)

1928 *La horda (The Racket),* de Lewis Milestone. *Los muelles de Nueva York (The Dock ofNew York),* de Josef von Stemberg.
1930 *El presidio (The BigHouse),* de George HUÍ. *The Doorway to Hell,* de Archie Mayo
1931 *Las calles de la ciudad (City Streets),* de Rouben Mamoulian.
1932 *Carretera del infierno (Hell's Highway),* de Rowland Brown. *The Mouthpiece,* de James Flood y Elliot Nugent.
1935 *El bosque petrificado (The Petrified Forest),* de Archie Mayo. *La llave de cristal (The Glass Key),* de Frank Tuttle.
1936 *Bullets or Ballots,* de William Keighley.
Satán Met a Lady, de William Dieterle.
1937 *Sólo se vive una vez (You Only Live Once),* de Fritz Lang. 1939 *Each Dawn I Die,* de William Keighley.
1940 *Pasión ciega (They Drive by Night),* de Raoul Walsh.
1942 *El cuervo (This Gunfor Hire),* de Frank Tuttle.
1943 *La sombra de una duda (Shadowof a Doubt),* de Alfred Hitchcock.
1944 *La dama desconocida (Phantom Lady),* de Robert Siodmak.
1945 *Ángel o diablo (Fallen Angel),* de Otto Preminger. *La escalera de caracol (The Spiral Starcaise),* de Robert Siodmak. *Perversidad (Scarlet Street),* de Fritz Lang.
1946 *Gilda (Gilda),* de Charles Vidor. *La dalia azul (The Blue Dahlia),* de George Marshall. *Nobody Lives Forever,* de Jean Negulesco.
1947 *Brute Force,* de Jules Dassin. *El justiciero (Boomerang),* de Elia Kazan. *Persecución en la noche (Ride the Pink Horse),* de Robert Montgomery. *The Brasher Doubloon,* de JohnBrahm.
1948 *Cayo Largo (Key Largo),* de John Huston. *La calle sin nombre (The Street whit no Ñame),* de William Keighley. *Mil ojos tiene la noche (TheNightHas a Thousand Eyes),* de John Farrow. *Pacto tenebroso (Sleep My Love),* de Douglas Sirk. *Secreto tras la puerta (Secret Beyond the Door),* de Fritz Lang. *Yo creo en ti (Cali Northside 777),* de Henry Hathaway.
1949 *El misterio de una desconocida (Chicago Deadline),* de Lewis Alien. *Llamad a cualquier puerta (Knock on Any Door),* de Nicho-las Ray. *Mercado de ladrones (Thieve's Highway),* de Jules Dassin. *Relato criminal (The Undercover Man),* de Joseph H. Lewis.
1950 *Corazón de hielo (Kiss TomorrowGoodbye),* de Gordon Douglas. *En un lugar solitario (In a Lonely Place),* de Nicholas Ray. *Nube de sangre (Edge ofDoom),* de Mark Robson. *Sin conciencia (The Enforcer),* de Raoul Walsh. *Sin remisión (Caged),* de John Cromwell.
1951 *Cartas envenenadas (The Thirteenth Letter),* de Otto Preminger. *The Racket,* de John Cromwell. *Yo amé a un asesino (He RanAll the Way),* de John Berry.
1952 *Clash by Night,* de FritzLang. *Deadline USA,* de Richard Brooks.
1953 *Gardenia azul (The Blue Gardenia),* de Fritz Lang.
Niágara (Niagara), de Henry Hathaway.
1954 *Riot in Cell Block 11,* de Donald Siegel.
1955 *Semilla de maldad (The Blackboard Jungle),* de Richard Brooks.
1956 *El asesino anda suelto (The Killer is Loóse),* de Budd Boetticher. *Ligeramente escarlata (Slightly Scarlet),* de Alian Dwan. *Mientras Nueva York duerme (While the City Sleeps),* de Fritz Lang.
1957 *Baby Face Nelson,* de Donald Siegel.
1959 *FBI contra el imperio del crimen (FBI Story),* de Mervyn Le-Roy. *OddsAgainst Tomorrow,* de Robert Wise.
1964 *Una luz en el hampa (The Naked Kiss),* de Sam Fuller. 1965 *El carnaval de la muerte (The HangedMan),* de Donald Siegel.
1966 *La jauría humana (The Chase),* de Arthur Penn.
1967 *Gunn(Gunn),* de Blake Edwards.
Hampa dorada (TonyRome), de Gordon Douglas. *La matanza del día de San Valentín (The St. Valentine's Day Massacre,* 1967), de Roger Corman.
1968 *La jungla humana (Coogan's Bluff),* de Donald Siegel.
1970 *Klute (Klute),* de Alan J.Pakula. *Yo vigilo el camino (I Walk the Line),* de John Frankenheimer.
1972 *La huida (The Getaway),* de Sam Peckinpah.
1973 *Dillinger (Dillinger),* de John Milius. *Malas calles (Mean Streets),* de Martin Scorsese. *Serpico (Serpico),* de Sidney Lumet.
1974 *La conversación (The Conversation),* de Francis Ford Coppola. *Malas tierras (Badianas),* de Terence Malik. *Thieves Like US,* de Robert Altman.
1975 *Destino fatal (The Hustle),* de Robert Aldrich. *Yakuza (The Yakuza),* de Sidney Pollack. 1979 *El campo de cebolla (The Onion Field),* de Harold Becker.
1981 El príncipe de la ciudad (Prince ofthe City), de Sidney Lumet.
1984 *Cotton Club (The Cotton Club),* de Francis Ford Coppola.
1986 *Cobra, el brazo fuerte de la ley (Cobra),* de George Pan Cosmatos.
1987 *El caso de la viuda negra (Black Widow),* de Bob Rafelson.
El siciliano (The Sicilian), de Michael Cimino.
Frenético (Frantic), de Román Polanski.
Querido detective (The BigEasy), de Jim McBride.
1988 *Las cosas cambian (Things Change),* de David Mamet.
1989 *Calle sin retorno (Street ofno Return),* de Sam Fuller.
1990 *El clan de los irlandeses (State ofGrace),* de Phil Joanou.
El silencio de los corderos (The Silence ofthe Lambs), de Jonathan Demme.
1991 *Homicidio (Homicide),* de David Mamet.
1992 *El ojo público (Public Eye),* de Howard Franklin.
Reservoir Dogs (Reservoir Dogs), de Quentin Tarantino.
1993 *Teniente corrupto (Bad Lieutenant),* de Abel Ferrara.
1994 *La última seducción (The Last Seduction),* de John Dahl.
1995 *Casino (Casino),* de Martin Scorsese.
El diablo vestido de azul (The Devil in Blue Dress), de Cari Franklin.
Fargo (Fargo), de Joel Coen.
Heat (Heat), de Michael Mann.
1996 *La noche cae sobre Manhattan (Night Falls on Manhattan),* de Sidney Lumet.
Lone Star (Lone Star), de John Sayles.
1997 *Poder absoluto (Absolute Power,* 1997), de Clint Eastwood.
1998 *Al caer el sol (Twilight),* de Robert Benton.

Bibliografía básica

A) *Libros*

BAXTER, John, *The Gángster Film—,* Londres y Nueva York, A. Zwemmery A. S. Barnes and Co., 1970.

BENET, Vicente J., *El tiempo de la narración clásica. Los films de gángsters de Warner Bros (1930-1932),* Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

BOOKBINDER, Robert, *Classic ofthe Gángster Film,* Secaucus, Nueva Jersey, Citadel Press, 1985.

BORDE, Raymond y CHAUMETON, Etienne, *Panorama dufilm noir américain,* París, Les Éditions de Minuit, 1955 (trad. cast.: *Panorama del cine negro,* Buenos Aires, Losange, 1958).

BRION, Patrick, *Le Film noir,* París, Nathan Image, 1991. CIMENT, Michel, *Le Crime a l'ecran. Une Histoire de VAmérique,* Evreux, Gallimard, 1992. CLARENS, Carlos, *Crime Movies. An Illustrated History,* Londres, Secker and Warburg, 1980. CLARK, Al, *Raymond Chandler in Hollywood,* Londres, Proteus, 1982. COMA, Javier, *Diccionario de la novela negra norteamericana,* Barcelona, Anagrama, 1986. COMA, Javier, *Diccionario del cine negro,* Barcelona, Plaza y Janes, 1990.

COPJEC, Joan (editor), *Shades ofNoir,* Londres y Nueva York, Verso, 1993. CROWTHER, Bruce, *Film Noir. Reflections in a Dark Mirror,* Londres, Columbus Books, 1988. GABREE, John, *Gangsters. From «Little Caesar» to «The Godfather»,* Nueva York, Pyramid Publications, 1973.

GUERIF, Francois, *Le Film noir américain,* París, Henri Veyrier, 1979 (trad. cast.: *El cine negro americano,* Barcelona, Martínez Roca, 1988).

HEREDERO, Carlos F., *El* thriller *americano contemporáneo. 1960-1989,* Teruel, Semana internacional de cine de Teruel, 1989.

HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica,* Barcelona, Paidós, 1996.

HIRSCH, Foster, *Film Noir. The Dark Side of the Screen,* Nueva York, Da Capo Press, 1981. HURTADO, José Antonio, *Cine negro, cine de género. Subversión desde una mirada en sombra,* Valencia, Ñau Llibres, 1986. LATORRE, José María y COMA, Javier, *Luces y sombras del cine negro,* Barcelona, Dirigido por, 1981.

OTTOSON, Robert, *A Reference Guide to the American Film Noir: 1940-1958,* Metuchen (Nueva Jersey) y Londres, Scarecrow Press Inc., 1981.

Rosow, Eugene, *Born to Lose. The Gángster Film in America,* Nueva York, Oxford University Press, 1978. SELBY, Spencer, *Dark City. The Film Noir,* Londres, McFarland and Companylnc, 1984. SHADOIAN, Jack, *Dreams and Dead Ends: The American Gangsters/Crime Film,* Cambridge y Londres, MIT Press, 1977.

SILVER, Alain y WARD, Elizabeth (editores), *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style,* Woodstock, Nueva York, The Overlook Press, 1979.

TUSKA, Jon, *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective,* Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1984.

VV.AA. (Vicente PONCE, coordinador), *Cine de gangsters. Diversas miradas sobre el cine negro,* Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986.

B) *Artículos, estudios o monografías*

BENET, Vicente J., «Los colores del cine negro», en W.AA., *Nuevo cine policíaco,* Valencia, Generalitat Valenciana, 1990. BORDE, Raymond y CHAUMÉTON, Etienne, «Á Propos du film noir américain», en *Positif,* n.° 19,1956.

CARCELLER, Carmen y COMPANY, Juan Miguel, «En el negro no hay color», en W.AA., *Cine de gángsters. Diversas miradas sobre el cine negro,* Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986.

CHABROL, Claude, «Evolution du Film Policier», en *Cahiers du Cinema,* n.° 54,1955. COMA, Javier, «Novela negra y Hollywood», en *Dirigido por,* n.° 68, noviembre de 1979. DURGNAT, Raymond, «Paint it Black: The Family Tree of Film Noir», en *Cinema,* n.° 6-7, agosto de 1970 (Gran Bretaña).

FERNÁNDEZ VALENTI, Tomás, «El *thriller* moderno. Las últimas tendencias del género criminal», en *Dirigido,* n.° 252, diciembre de 1996.

KAMINSKY, Stuart, «Little Caesar and its Role in the Gángster Film Genre», *en Journal of Popular Film,* n.° 1, verano de 1972. HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, «Del arroyo al arroyo», en W.AA,, «El enemigo público», en *Viridiana,* n.° 5, septiembre de 1993.

LATORRE, José María, «¿Qué es el cine negro?», en W.AA., «Dossier cine negro», en *Dirigido por,* n.° 60 y 61, diciembre de 1978 y enero de 1979.

LLINÁS, Francisco, «La Warner y los gángsters en la literatura cinematográfica», en W.AA., «El enemigo público», en *Viridiana,* n.° 5, septiembre de 1993.

MADDEN, David, «James M. Cain and the Movies of the Thirties and Forties», en *Film Heritage,* vol. 2, n.° 4,1972. MCCONNELL, Frank, *«Pickup on South Street* and the Metamorphosis of the Thriller», en *Film Heritage,* primavera de 1973. PLACE, J. A. y PETERSON, L. S., «Some Visual Motifs of Film Noir», en *Film Comment,* vol. 10, n.° 1, enero-febrero de 1974. PORFIRIO, Robert G., «No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir», en *Sight and Sound,* vol. 45, n.° 4, otoño de 1976. SACKS, Arfhur, «Gángster Movies of the Early Thirties», en *The VelvetLight Trap,* n.° 1,1971.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, «El cuerpo del ausente», en VV.AA., *Cine de gángsters. Diversas miradas sobre el cine negro,* Valencia. Filmoteca Valenciana, 1986.

SCHRADER, Paul, «Notes on Film Noir», en *Film Comment,* vol. 8, n.° 1, primavera de 1972. SIMSOLO, Noel, «Notes sur le film noir», en *Cinema,* n.° 223, julio de 1977 (París). w.AA., «Cine negro y cine *gang»,* en *Cinestudio,* n.° 90, octubre de 1970. w.AA., «Diversos estudios sobre el cine negro», en *Film Comment,* noviembre-diciembre de 1974. w.AA., «Dossier sobre el cine criminal», en *Positif,* n.° 171-172, julio-agosto de 1975. VV.AA., «Las huellas del género negro», en *El cine de la Caja* n.° 42, 1996 (Asturias). VV.AA., «Especial cine negro», en *Dirigido,* n.° 268 y 269, mayo y junio de 1998.

índice alfabético de películas

A quemarropa (Point Blank, 1967)
A sangre fría (In Cold Blood, 1967)
A través del espejo (The Dark Mirror, 1946)
Aflicción (Afliction, 1997)
A1 rojo vivo (White Heat, 1949)
Alma en suplicio (Mildred Pierce, 1945)
Anatomía de un asesinato (Anatomy of a Murder, 1959)
Ángeles con caras sucias (Angels with Dirty Faces, 1938)
Atraco perfecto (The Killing, 1956)
Atrapado por su pasado (Carlito's Way, 1993)
BonnieyClyde(Bonnie and Clyde, 1967)
Brigada homicida (Madigan, 1968)
Brigada21 (Detective Story, 1951)
Callejón sin salida (Dead Reckoning, 1947)
Cara de ángel (Angel Face, 1952)
Casa de juegos (House of Games, 1987)
Código del hampa (The Killers, 1964)
Contra el imperio de la droga (French Connection, 1971)
Contra el imperio del crimen (G-Men, 1935)
El sueño eterno (The BigSleep, 1946)
E1 último refugio (High Sierra, 1941)
En el calor dela noche (In the Heat of the Night, 1967)
En la cuerda floja (Tightrope, 1984)
Érase una vez en América (Once Upon a Time in America, 1984)
Extraños en un tren (Strangers on a Train, 1951)
Forajidos (The Killers, 1946)
Force of Evil(1948)
Fuego en el cuerpo (Body Heat, 1981)
Furia (Fury, 1936)
Gloria (Gloria, 1980)
Hampa dorada(Little Caesar, 1930)
Harper, investigador privado (Harper, 1966)
Harry el Sucio (Dirty Harry, 1971)
Henry, retrato de un asesino (Henry, Portrait of a Serial Killer, 1988)
Historia de un detective (Murder, My Sweet, 1944)
Instinto básico (Basic Instinct, 1993)
Jackie Brown (Jackie Brown, 1997)
L. A. Confidential (L. A. Confidential, 1997)
La banda de los Grissom(Grissom Gang, 1971)
La casa de bambú (The House of Bamboo, 1955)
La casa de la calle 92 (The House of 92nd. Street, 1945)
La ciudad desnuda (The Naked City, 1948)
La dama de Shanghai (The Lady from Shanghai, 1948)
La dama del lago (Lady in the Lake, 1946)
Lajungla de asfalto (The Asphalt Jungle, 1950)
La ley del hampa (Underworld, 1927)
La ley del hampa (The Rise and Fall of Legs Diamond, 1960)
La llave de cristal (The Glass Key, 1942)
La mujer del cuadro (The Woman in the Window, 1944)
La noche se mueve (Night Moves, 1975)
Laura (Laura, 1944)
Los mosqueteros de Pig Alley (The Musketeers of Pig Alley, 1912)
Los sobornados (The Big Heat, 1953)
Manhattan Sur (The Year of the Dragon, 1985)
Manos peligrosas (Pickup on South Street, 1953)
Más allá déla duda (Beyond a Reasonable Doubt, 1956)
Muerte entre las flores (Miller's Crossing, 1990)
Perdición (Double Indemnity, 1944)
PulpFiction(Pulp Fiction, 1994)
Red Rock West (Red Rock West, 1992)
Retorno al pasado (Out of the Past, 1947)
Sábado trágico (Violent Saturday, 1955)
Sangre fácil (Blood Simple, 1984)
Scarface, el terror del hampa (Scarface, 1932)
Sed de mal (Touch of Evil, 1958)
Senda tenebrosa (Dark Passage, 1947)
Seven (Seven, 1995)
Sospechosos habituales (The Usual Suspects, 1995)
Soy un fugitivo (I Am a Fugitive from a Chain Gang, 1932)
Taxi Driver (Taxi Driver, 1976)
Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986)
The Criminal Code(1931)
TheRoaringTwenties(1939)
They Live by Night (1947)
Veinte mil años en Sing Sing (Twenty Thousand Years in Sing Sing, 1933)

Diseño de cubierta: Alianza Editorial Fotografías: Archivo Luis Gasea

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1999 Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléfono 91 393 88 88 ISBN: 84-206-3864-1 Depósito legal: M. 3.121-1999 Compuesto e impreso en EFCA, S. A. Parque Industrial «Las Monjas» 28850 Torrejón de Ardoz (Madrid) Printed in Spain

3467003 ***

EL CINE NEGRO EN 100 PELÍCULAS ofrece un panorama amplio y representativo de un género cinematográfico que, si bien nacido en circunstancias muy concretas (el Hollywood de la transición entre los años veinte y treinta), alcanzó rápidamente un duradero favor entre el público que se ha prolongado, sin perder un ápice de vigor, hasta nuestros días, con filmes como *Jackie Brown* o *L. A. Confidential.* Atendiendo a una ordenación cronológica que permite al lector que así lo desee tener una visión histórica evolutiva del desarrollo del género, ANTONIO SANTAMARINA proporciona, además de la ficha de cada film, un comentario y análisis sucinto del mismo, rematado por una relación de referencias a otras películas vinculadas por su tema, protagonista o director.

ISBN 84-206-3864-1



El libro de bolsillo

Libro práctico y aficiones
Cine y comunicación



Table of Contents